BRAVO!

FEVEREIRO 99 - ANO 2 - Nº 17 - R$ 6,00 www.revbravo.com.br no Universo Online

ISSN 1414-980X
00017 >
9 771414 980004

ARTES PLÁSTICAS
UM PERFIL DAS ELITES NA RETROSPECTIVA DE JOHN SINGER SARGENT

LIVROS
O RENOVADO IMPACTO DE LER DANTE ALIGHIERI E TORQUATO TASSO

CINEMA
HOLLYWOOD SE CURVA SERVIL AO INGLÊS COLONIZADOR

EXCLUSIVO
O MINISTRO FRANCISCO WEFFORT DIZ COMO, EM SUA GESTÃO, CULTURA TORNOU-SE OPÇÃO DE PROGRESSO

A marca de Carmen

Aos 90 anos de seu nascimento, CARMEN MIRANDA é vendida como a imagem latino-americana mais conhecida do século

BRAVO!

FEVEREIRO 1999 – NÚMERO 17 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: ilustração de Rico Lins sobre foto de Carmen Miranda nos anos 40. Nesta página e na página 6, cena de *Brandenburg*, coreografia do New York City Ballet

ARTES PLÁSTICAS

MÚSICA

LIVROS

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: DIVULGAÇÃO / EDUARDO SIMÕES / FOTO SUMÁRIO PAUL KOLNIK/NYCB/PRESS OFFICE

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

TEATRO E DANÇA

CINEMA

PRODUÇÃO CULTURAL

SEÇÕES

Fico feliz e surpreso ao ler, em BRAVO!, o que há de melhor em todas as artes. Sinto-me menos sozinho no mundo. O site da revista também é excelente.

Matheus Spinelli
Assis, SP

Senhor Diretor,

Ensaio!

Infeliz o ensaio de Sérgio Augusto, *A Miséria da Economia*, na edição de dezembro. Em frase carregada de preconceito, ele defende a tese de que as classes menos favorecidas (eufemismo para os pobres) devem viver no limite da pobreza, sem condições de comprar um livro, um CD ou uma televisão, de forma a que não sejam produzidos músicas, livros e programas que falem a sua linguagem, por serem de "mau gosto". Não é necessário ser economista para saber que uma "recessãozinha" causa, em primeiro lugar, desemprego e, em seguida, a fome. O sr. Sérgio Augusto provavelmente não estará entre os que passariam fome com uma "recessãozinha". Quanto a serem algumas músicas, livros e programas de TV de "mau gosto", até concordo. Mas não que sejam banidos da cena cultural por uma recessão. A solução para este estado de coisas é a educação, de que tanto se tem falado, mas pouco se tem realizado.

Antonio C. Monteiro Neto
Rio de Janeiro, RJ

À indagação do sr. Sérgio Augusto de Andrade (*Patologia de Um Asno*), "quem ainda se lembra de Norman Rockwell?", respondo que uma geração inteira que passou pelos anos 30 e 40 toda se lembra. Concordo com o "execrável" Paul Johnson. O gênio reprodutivo de Norman Rockwell super-realista marca o fim de uma pintura que a fotografia substituiu e só hoje, com os recursos da informática, com vantagem. E é por isso mesmo que sua obra sobressai. O risco assumido por Paul Johnson de compará-lo a Velásquez ou afirmar que sua obra supera a de Picasso — e isso não ficou claro no ensaio — é uma imprudência que abre espaço para a crítica do ensaísta, que achei não só surda, mas cega. Esse maniqueísmo acrimonioso leva ao patrulhamento intelectual que bitola arte como o melhor registro da passagem do homem sobre a terra. Por que limitá-la só aos críticos?

João A. de Lima Lustosa
Rio de Janeiro, RJ

Meneses

Tornar-se membro do consagrado e tradicional Beaux Arts Trio é quase como ganhar o Nobel de "interpretação musical". A entrevista com Antonio Meneses é excelente.

José A. Maluf de Carvalho
via e-mail

A voz da Paraíba

Foi com enorme consternação que eu, como diretor artístico e regente titular da Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB), li os comentários sobre nossa orquestra na agenda musical de dezembro. Gostaria de esclarecer que, diferentemente do publicado, nossa orquestra está longe de se encontrar "em decadência". A OSPB engloba um complexo artístico e didático que inclui ainda as Orquestras Infantil e Sinfônica Jovem, Corais Infantil e Sinfônico, Camerata Infanto-Juvenil e oficina e escola de luteria. Com todo o apoio do governo do Estado, a OSPB encontra-se em plena atividade, realizando diversas apresentações, com programação diversificada e contando com a presença de regentes e solistas convidados. Para este ano, estamos programando a gravação de um CD, além da série normal de concertos e da ópera *O Barbeiro de Sevilha*.

Osman Giuseppe Gioia
via e-mail

Na seção *Agenda* de dezembro, a Orquestra Sinfônica da Paraíba foi tratada como decadente, o que é uma inverdade. Convidaria **BRAVO!** para conhecer de fato a Sinfônica da Paraíba, uma orquestra absolutamente ativa que está finalizando mais uma temporada de concertos de alto nível, com regentes e solistas de renome e um grande público sempre fiel ao nosso conjunto.

Rucker Bezerra de Queiroz
Spalla da OSPB

Bravíssimo

Causa espécie notar que a seção de cartas dos leitores seja ainda hoje, depois de 16 edições, tomada em sua quase inteireza por cartas de leitores plenas de elogios agradecidos a biscoito tão fino. Isso porque, embora de excelência, a revista está longe de buscar a unanimidade, incentivando a polêmica. Creio que **BRAVO!** ganharia se desse mais espaço às cartas que estabelecem uma troca com a revista, reservando aos elogios o expediente de listá-los ao fim da seção.

Carlos Alberto Bárbaro
via e-mail

Sou uma chilena que por casualidade tem lido a revista nos últimos meses e creio não ter tido tesouro mais apreciável em minhas mãos. Leio com um dicionário à mão para entender tudo e desfrutar as entrevistas. Como admiradora do Brasil, de sua gente e sua cultura, sucede que, lendo a revista, morro de vontade de ver as exposições e concertos. Mas, quando vou ao Brasil, tento me pôr em dia. Mostrei o número de novembro a um amigo escritor, que ficou maravilhado. Como designer gráfica, felicito também pelo projeto gráfico, impecável.

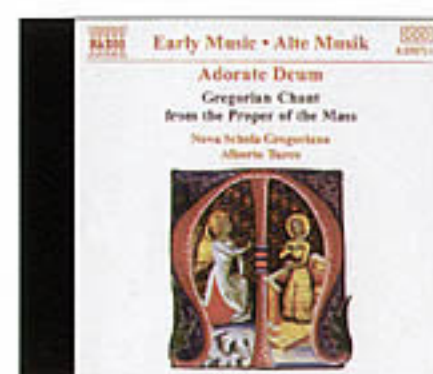
Consuelo Rosselot
Santiago do Chile

Parabéns pela reportagem, na edição de novembro, sobre a descoberta de uma crônica inédita de Machado de Assis.

Ildefonso Pelaes Neto
via e-mail

Acervo do selo Naxos vira prêmio

Leitores de **BRAVO! On Line** vão concorrer a 30 CDs de catálogo especial

Trinta leitores da edição **BRAVO! On Line** deste mês vão ganhar um CD de música de concerto. Os diferentes títulos integram o catálogo especial que inaugura a parceria do selo Naxos, especializado em música de concerto, com a brasileira Movieplay, que passou a produzir aqui os CDs da gravadora alemã. O grupo Movieplay, primeira fabricante de CDs brasileira, inclui também a Mirage Music Entertainment, de São Paulo, uma das maiores lojas de CDs da América Latina. O primeiro catálogo reproduzido da Naxos traz uma seleção do melhor do grande repertório de concerto, com obras de compositores como Bach, Mozart, Brahms, Dvorák, Beethoven, Albinoni, entre vários outros. As interpretações estão a cargo de músicos do *cast* da Naxos, como a violoncelista Maria Kliegel, que executa obras de Dvorák e Elgar acompanhada pela Royal Philharmonia Orchestra, e de grupos como o húngaro Kodály Quartet, que interpreta peças para quarteto de Debussy e de Ravel. Todos os CDs trazem encarte com textos informativos em português e inglês, e reproduzem fielmente as capas originais da Naxos. Conheça os detalhes da promoção e veja como concorrer a um dos 30 CDs do acervo Naxos/Movieplay na **BRAVO! On Line** deste mês.

Capas dos CDs que integram o catálogo da Naxos produzidos pela Movieplay

Por dentro dos bastidores

No site, informações sobre como são feitas as reportagens de BRAVO!

Depois das inovações, que incluíram as seções *Quem Faz BRAVO!*, *BRAVO! Hoje* e *Links Culturais*, entre outras novidades, o site da revista traz agora mais informações exclusivas para o internauta. Ao acessar a edição on line, no início de cada mês, o leitor encontra também, na seção *Bastidores*, o *making of* das principais reportagens da revista. Na edição de janeiro, por exemplo, os leitores on line puderam conhecer detalhes da sessão de fotos com o escritor Luis Fernando Verissimo, feita pelo editor de fotografia de **BRAVO!**, Eduardo Simões, que passou um dia inteiro com a família Verissimo. Ficaram sabendo ainda como vive o dramaturgo Edward Albee, que concedeu entrevista a Angela Pontual, em Nova York, onde ele mora num apartamento típico.

Na página de BRAVO! On Line, a seção *Bastidores* em destaque

Encontros marcados

Bate-papos on line põem leitor em contato com quem pensa e faz cultura

Depois de uma pequena folga de fim de ano, os bate-papos entre convidados de **BRAVO!** e internautas voltaram à agenda semanal. Em janeiro, o chat mais concorrido pôs os leitores em contato com o jornalista Nirlando Beirão, editor especial da revista *República*. Para os meses de fevereiro e março, já estão confirmados os chats com os seguintes convidados: o cientista político Luiz Felipe d'Avila, *publisher* das revistas **BRAVO!** e *República*; o designer gráfico Rico Lins, autor da capa deste número de **BRAVO!**, e o crítico de arte e editor-contribuinte de **BRAVO!** Daniel Piza, também editor de cultura do jornal *Gazeta Mercantil*. A lista de convidados se completa com o ator Pedro Cardoso, com a diretora editorial da Editora Record, Luciana Villas Boas, e com o escritor Ferreira Gullar. Para confirmar as datas dos encontros semanais é só entrar em **BRAVO! On Line** e clicar o ícone *Bate-Papo*.

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em fevereiro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA

INVISTA

FIQUE DE OLHO

Frans Weissmann – Uma Retrospectiva, **exposição de obras do artista, em São Paulo, pág. 46**

O Umbigo do Anjo, **livro de Fernando Pessoa Ferreira, pág. 94**

Os 50 anos do New York City Ballet, pág. 102

Beethoven, The Violin Sonatas, **CD de Anne-Sophie Mutter, pág. 67**

Carta aos Loucos, **livro de Carlos Nejar, pág. 94**

Omelete, **teatro, em São Paulo, pág. 108**

Latinidad, **CD de Turíbio Santos (CDs), pág. 64**

Gonçalves Dias, Vida e Obra, **biografia do escritor, pág. 92**

Retrospectiva de John Singer Sargent, **exposição de obras do artista, em Washington, pág. 26**

Retratos Femininos de Julia Cameron, exposição de fotos, em Nova York, pág. 36

Viagem ao Redor do Meu Quarto, **livro de Xavier de Maistre, pág. 94**

CD de Iván Fischer (CDs), pág. 62

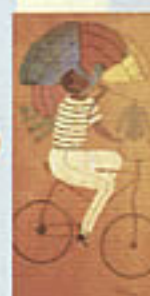
Zoo Story, **teatro, em São Paulo, pág. 108**

Boris Godunov, **ópera com regência de Isaac Karabtchevsky, em Washington, pág. 66**

A reedição da obra do escritor Hermilo Borba Filho, pág. 82

Primeiro Amor, Último Sacramento & Entre Lençóis, **livro de Ian McEwan, pág. 94**

A Luta, **livro de Norman Mailer, pág. 94**

Um Equilíbrio Delicado, **teatro, no Rio, pág. 108**

Heitor dos Prazeres, exposição de obras do artista, no Rio, pág. 32

Uma Noite na Lua, **teatro, no Rio, pág. 108**

A biografia de Lorenzo Da Ponte, pág. 58

Arco 99, **exposição, em Madri, pág. 40**

Show do Duofel, em São Paulo, pág. 68

Retratos de Madalena Schwartz, **exposição de fotos, em Belo Horizonte, pág. 42**

Romance de Perón, **livro de Tomás Eloy Martínez, pág. 94**

Não Depois do que Aconteceu, **livro de Michel Laub, pág. 90**

Acervo de CDs do selo russo Melodya pág. 66

Show de Fernanda Abreu, em São Paulo, pág. 68

Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner, **exposição, no Rio, pág. 46**

Putas, **teatro, em São Paulo, pág. 108**

Novas edições de *A Divina Comédia*, **de Dante, e** *Jerusalém Libertada*, **do poeta Torquato Tasso pág. 72**

As Fúrias da Mente, **livro de Teixeira Coelho, pág. 94**

A Cor de Rosa, **teatro, em São Paulo, pág. 108**

As comemorações dos 90 anos de nascimento de Carmen Miranda, pág. 48

A Luz do Caleidoscópio, **livro do poeta Sérgio Lemos, pág. 86**

Voltaire – Deus Me Livre e Guarde, **teatro, em São Paulo, pág. 108**

Quatro Histórias ao Modo Quase Clássico, **livro de Harold Brodkey, pág. 94**

BRAVO!

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli (*wagner@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefes: Reinaldo Azevedo (*reinaldo@davila.com.br*), Vera de Sá (*vera@davila.com.br*). *Secretário:* Sérgio Ribas (*sergio@davila.com.br*)
Editores especiais: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*), Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*) (*andre@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórteres:* Flávia Rocha (*flavia@davila.com.br*), Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Rodrigo Brasil (*São Paulo*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Nirlando Beirão. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva, Juliana Almeida Lopes. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Dina Amendola

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels
Assistentes: Mabel Böger e Therezinha Prado. *Colaboradores:* Luiz Fernando Bueno Filho e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Frederico Morais, George Moura, Ivana Bentes, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Ligia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.revbravo.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Sérgio Ribas (*sergio@davila.com.br*). *Design:* Luiz Fernando Bueno Filho. *Web Master:* André Pereira (*Webplan*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adriana Méola, Adriana Niemeyer, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, André Barcinski (*Nova York*), Andrea Lombardi, Angela Pontual (*Nova York*), Antonio Prada, Arthur Nestrovski, Beatriz Albuquerque, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Diógenes Moura, Enio Squeff, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Irineu Franco Perpétuo, Jó de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Castello, Katia Canton, Líbero Malavoglia, Luca Rischbieter, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michele Moulatlet, Moacyr Scliar, Olívio Tavares de Araújo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Regina Porto, Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sheila Leirner (*Paris*), Tânia Nogueira, Xico Sá

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO:** Noris Lima

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Diretor: José Mario Brito. *Executivos de Negócios:* Luiz Carlos Rossi, Alda Nogueira, Elaine Rossi. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli.
Representantes: Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel./Fax: (071) 362-6665 / Brasília: Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. (061) 321-0305 – Fax: (061) 323-5395 / Paraná/ News Repr. Com. Ltda. (Carlos Niehues) – r. Eça de Queiroz, 1.083, cj. 507 – Ahú – Curitiba – PR – CEP 80540-140 – Tel./Fax: (041) 253-2937 / Rio de Janeiro: Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: (021) 533-3121

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti. *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante e Venda de Números Atrasados: Ana Paula Martins Silva, Daniela Bezerra Dias. Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax: (011) 820-9833, ramal 211
Venda de assinaturas – Tele Eventos – Marketing direto: Tel. (DDG): 0800.111.880

DEPTO. DE PROMOÇÕES: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*)
DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Gracimar Cordeiro dos Santos

APOIO CULTURAL:
VOLKSWAGEN Banco Real Pão de Açúcar BANCO BBA CREDITANSTALT S.A. BR PETROBRAS

LEI DE INCENTIVO À CULTURA MINISTÉRIO DA CULTURA

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. (011) 820-9833 – Fax: (011) 829-7202 – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. (021) 524-2453/524-2514 – CEP 21940-001 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista.

Impresso na Antartica Quebecor S.A. – Fotolitos: A. R. Fernandez, Relevo Araujo, Village e Vox – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em domicílio: Via Rápida. Tiragem desta edição: 50.000 exemplares.

Ensaio!

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

Four Lane Rode, **de Edward Hopper: antes a solidão a adotar equívocos do coletivo**

O ANTILEVIATÃ

Glória silenciosa

Por que tantos silenciam sobre a obra de Bernanos

Por Olavo de Carvalho

O ano do cinqüentenário da morte de Georges Bernanos acabou, e quase ninguém disse nada sobre o grande exilado no país que ele escolheu por segunda pátria, onde ele escreveu alguns de seus livros mais contundentes (*Lettre aux Anglais, Les Enfants Humiliés*) e onde teve mais amigos do que na sua terra natal. O silêncio só não foi completo graças ao simpósio organizado por Fernanda de Sousa e Silva na UFRJ, a um número especial do jornal estudantil *O Indivíduo* e a dois breves artigos de imprensa, um de Paulo Roberto Pires em *O Globo*, um do ex-ministro Rubens Ricúpero na *Folha*. A omissão geral explica-se, talvez, pelo simples fato de que Bernanos morto é ainda mais incômodo que em vida. Não há homem mais incômodo do que aquele que tem razão. Em geral, o tempo mostra quem tem razão, e a minoria veraz, derrotada provisoriamente pela mentira dominante, no fim tem seu dia de desforra. Apenas, no caso de Bernanos, não há um partido vencedor para celebrar, postumamente, a glória do seu profeta. Pois Bernanos não teve razão em favor deste ou daquele partido: teve razão contra todos. Ele atacou, com doses iguais de cólera e lucidez, a república e a monarquia, o comunismo e o capitalismo, a Revolução e o Antigo Regime, o fascismo e o antifascismo, os judeus e os anti-semitas, o clero e os ateus, os maçons e os denunciadores de conspirações maçônicas. Por isso não sobrou ninguém para festejar sua vitória.

A primeira derrotada foi a direita francesa, à qual ele servira por tantos anos e cuja morte ele previu – e desejou – no instante em que ela, traindo nação, religião e tradições, se vendeu ao prometeanismo do invasor darwinista e racista, encarnação do que ele chamava "a revolta das raças contra as nações" (revolta que, mudando de cor, ainda não terminou). Uma nação, dizia, é um produto da história e da experiência, um pacto de amizade e colaboração trabalhosamente

erigido entre raças, grupos, famílias. A raça, coletividade biológica sem história, erguia sua cabeça de animal para destruir, em poucas décadas, 2 mil anos de cultura — o patrimônio inteiro que os conservadores haviam professado defender. Mas a traição não era somente a uma ideologia: era também a uma estratégia. Por uma década, contra a hipocrisia esquerdista que na cola de Stálin queria a acomodação com Hitler e a desmontagem do Exército, a direita francesa havia clamado pelo rearmamento, prevendo a guerra. Consumada a invasão, os papéis inverteram-se: a direita tornou-se colaboracionista; os esquerdistas, acomodando-se de improviso ao giro da URSS, conseguiram fazer-se passar por resistentes "da primeira hora".

Derrotada foi também a esquerda, cuja hipocrisia não cessou de ser desmascarada por uma sucessão de escândalos e desastres, do relatório Kruschev à queda do Muro de Berlim.

Derrotada foi a democracia, que, na ânsia de refazer o mundo desmantelado pela guerra, foi consentindo em se utilizar de todos os meios de centralização econômica e controle social que ela denunciava nas ditaduras nazista e comunista, até chegar à suprema degradação de transformar os "direitos humanos" em instrumento de opressão psicológica para dominar as massas amedrontadas.

Derrotados foram os países do Leste Europeu. Que só escaparam do lobo nazista para cair nas garras do urso comunista.

Derrotadas foram as potências ocidentais, que, cedendo metade da Europa à URSS, facilitaram o apoio soviético ao comunismo chinês, a mais sangrenta tirania de todos os tempos, de cuja ascensão resultou a morte de 60 milhões de pessoas — 20 milhões a mais que o total de mortos de uma guerra feita, *soi disant*, para acabar com as tiranias.

O homem mais incômodo é o que tem razão. Bernanos não a teve em favor de um partido, mas contra todos

Derrotados foram os judeus, que, na pressa de obter uma compensação material pelos seus sofrimentos, trocaram sua primogenitura espiritual pelo prato de lentilhas de um Estado policial, odiado pelos vizinhos, ameaçado pelo fanatismo interno e externo.

Derrotada foi ainda a Igreja Católica, que, após ter-se comprometido com o corporativismo parafascista, girou rapidamente para o apoio descarado ao progressismo ateu, com aquela solicitude canina de quem, perdido o rumo, se desfaz em lisonjas ao primeiro que lha dê uma carona para não importa aonde.

Derrotado foi, *last not least*, o povo, que não existe mais. Desarraigado de seus valores e tradições, atirado à roda de um destino que não compreende, desonrado e desmoralizado, perdida sua identidade que era fruto da história e da prática milenar dos ritos, tornou-se massa atônita de átomos soltos, sem outro ponto de convergência senão uma tela de TV de onde recebe, diariamente, sua ração de falsos temores, falsas revoltas, falsas esperanças, cuidadosamente calculada para abolir nele todo senso do real.

São Jorge e o Dragão **(1941), de Ernesto de Fiori: a contribuição milionária de pensar sem assombro**

Não sobrou, enfim, ninguém. A todos, comunistas e cristãos, democratas e fascistas, clérigos e políticos, intelectuais e militares, elite e povo, Bernanos reuniria sob a denominação geral de "*les imbéciles*", seguro de que, nas advertências salvadoras que lhes dirigia, não seriam capazes de enxergar — com aquele infalível instinto autoprojetivo de quem não enxerga nada — senão uma cólera extravagante e sem propósito.

Bernanos nunca teve a ilusão de ser compreendido. Mas para quem, então, ele falava? Curiosamente, esse homem que na superfície do mundo não contava encontrar senão uma estupidez coriácea consolidada pela renitência nos pecados, conseguia entrever, no fundo de cada criatura, uma zona misteriosamente preservada de toda corrupção, de toda mentira, de todo auto-engano. Se Descartes dizia que todos os nossos males vêm de que antes de ser adultos fomos crianças, Bernanos pensava exatamente o contrário: o problema é, precisamente, que nos tornamos adultos — e aí nos contaminamos da "*incurable frivolité des gens sérieuses*".

"Não escrevo, dizia ele, senão para ser fiel ao menino que fui." Mas esse menino ainda se recordava de seus companheiros de infância, e reconhecia seus rostos, ocultos sob a máscara anônima da multidão:

"Companheiros, desconhecidos, velhos irmãos, chegaremos juntos, um dia, às portas do reino de Deus. Tropa fatigada, tropa exaurida, embranquecida pela poeira dos caminhos, queridos rostos duros dos quais eu não soube enxugar o suor, olhares que viram o bem e o mal, cumpriram sua tarefa, assumiram a vida e a morte, ó olhares que jamais se renderam! Assim vos reencontrarei, velhos irmãos. Tais e quais minha infância vos sonhou."

Era para esses companheiros, ainda crianças e já imersos na luz da eternidade, que ele escrevia. Por isso, no fundo, todos o compreenderam.

Dos escritores católicos, nenhum levou mais longe o culto do Menino Jesus, o culto da inocência invencível. Enquanto um Mauriac, um Julien Green, um Graham Greene julgavam que o romance cristão não podia ter outro assunto senão o pecado, com uma redenção apenas de longe insinuada, ele foi o único escritor, realmente o único em toda a literatura universal, que conseguiu fazer da santidade a própria matéria da trama romanesca. Seu *Diário de um Pároco de Aldeia*, que André Malraux e o general De Gaulle consideravam o maior romance da língua francesa, é um *tour de force* artístico onde, violando todas as leis aparentes do conflito ficcional, o mal não aparece senão na periferia da cena, o centro estando ocupado, sem cessar, pela Graça santificante.

Henri Montaigu, o grande historiador da França espiritual, tão cedo falecido, assinalava que, na degradação abissal do clero católico desde o século 18, surge espontaneamente, como contrapartida providencial, o fenômeno moderno do apostolado leigo, onde avultam as figuras de Léon Bloy e de Georges Bernanos. Eles conservam alguma coisa essencial do legado cristão, cujo eco não se ouve mais em parte alguma do que dizem os porta-vozes da Igreja Católica, seja "oficial" (digamo-lo assim), seja pretensamente "dissidente". Se querem saber o que é o catolicismo, esqueçam os padres, os bispos, os teólogos. Leiam Bernanos.

Talvez não por coincidência, o escritor que durante toda a sua vida esteve à escuta do Espírito Santo não teve nada das aparências exteriores de um asceta. Esse homem volumoso viveu intensamente e não se privou de nenhuma das alegrias do corpo. Comeu, bebeu, fumou, bateu, apanhou, fez a guerra e o amor. Entregou-se até mesmo, grão-motoqueiro ante o Altíssimo, ao prazer mais moderno de todos, a volúpia da velocidade, até quebrar a mesma perna duas vezes. No entanto, foi autenticamente um asceta, talvez o mais severo anacoreta do século, a praticar a mais dura das disciplinas, inacessível a muitos faquires: abster-se de todas as mentiras e ilusões coletivas em que seus contemporâneos se deleitavam e às quais ainda hoje muitos de nós imploram pela gota de morfina de uma falsa consolação. Não acreditou no socialismo nem no fascismo, nem na democracia nem na técnica, nem na guerra nem na paz, nem no Estado nem no capital, nem nas promessas de futuro nem no retorno ao passado. Ele jamais se deixou enganar pelo que quer que fosse e tornou-se mesmo, em contraste com quase todos os intelectuais do seu tempo, um homem de ferro que não precisava apegar-se a nada, que podia viver nu e desprovido de toda proteção ideológica. Ante o desatino do mundo, ele não precisava nem mesmo do orgulho masoquista do estóico ante a ruína de Roma, um doente esfarrapado a apegar-se à ilusão da própria honra. Até a honra tornara-se para ele um luxo dispensável. Por isso mesmo podia lançar sobre as coisas um olhar mais penetrante que o da frieza: o olhar de fogo de quem via para além da cortina do mundo, na perspectiva do Juízo Final. Nos seu romances, toda a ação é vivida inseparavelmente em dois planos, reunidos pela magia da palavra: o do tempo da narrativa e o da eternidade. Cada decisão, cada olhar, cada gesto revela num átimo o seu sentido último e irrecorrível: para muito além do mero desmascaramento psicológico, ergue-se a plena elucidação metafísica de tudo o que, para o bem ou para o mal, aconteceu neste mundo. Também por isso é que suas análises da política e da história são tão dolorosamente verdadeiras, como verdadeiras são suas previsões apocalípticas que 50 anos não cessaram de confirmar. É que nelas se fundem num só raio luminoso a inocência do olhar infantil e o completo, o inapelável desencanto de quem desistiu definitivamente de acreditar no mundo; de quem tão realista se tornou que já não precisa nem sequer cultivar a pior ilusão de todas, aquela que sobra no fundo do abismo cético, a ilusão do realismo:

Bernanos não acreditou no socialismo ou no fascismo, na guerra ou na paz, no Estado ou no capital

"Tenho sempre dito que o realismo, bem longe de ser a perfeição da política, é, ao contrário, sua negação. Não é vantajoso mentir e perjurar senão num mundo de pessoas honestas. Mas, quando o uso da mentira e do perjúrio se tornou geral, ou mesmo universal, os Maquiavéis e os Tartufos, todos privados de matéria-prima, isto é, da boa-fé alheia, estão reduzidos à triste condição de desempregados."

Bernanos foi, de certo modo, a inversão simétrica do ateu de Chesterton, que, "tendo deixado de acreditar em Deus, não é que não acredite em nada: acredita em tudo". Bernanos nunca precisou acreditar em nada, porque acreditava na única coisa necessária.

MERCADO ABERTO

Imagens do Brasil

Como a escola tornou o país muito pior do que ele é

Por Jorge Caldeira

A excruciante continuidade de miseráveis visões populistas da história do Brasil dá o que pensar. Os livros pelos quais se aprende o nosso passado nas escolas (inclusive as de elite) são vazados por uma das combinações mais imbecis que nossa cultura permite produzir. Um cruzamento do pior do marxismo com o pior do catolicismo. Ricos (ruins) explorando pobres (bonzinhos). Esquema aplicável a qualquer tempo, qualquer relação social: mise-

ráveis portugueses explorando índios bonzinhos e ecologicamente corretos; malditos países ricos explorando os bonzinhos do Terceiro Mundo – e por aí vai.

Essa lógica de gibi, é bom que se diga, foi implantada a partir do AI-5. Ele permitiu a criação de um programa oficial e obrigatório de história em todas as escolas do país, ao mesmo tempo em que o Estado passou a ser o único comprador de livros didáticos. A mixórdia, que durou até o início da primeira gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso, tornou-se um jogo de falsidades: simplesmente tirou a história do circuito da cidadania para reservá-la a uma combinação fechada entre acadêmicos (que bancavam o currículo), negociantes de livros e burocratas. Os professores foram proibidos de escolher, e os alunos, de buscar seu caminho.

O objetivo, como o de todas ditaduras, era formar patriotas em série e evitar o "contágio" de idéias comunistas. O resultado, como sempre nesses casos, pode ser medido pela miséria atual. O brasileiro comum só identifica algo semelhante à emoção cívica nos momentos em que joga a seleção brasileira de futebol. No mais, imagina viver num país com uma elite de miseráveis, exploradora de uma população miserável. Sente vergonha o tempo todo. Qualquer cerimônia cívica parece de um formalismo insuportável. Qualquer personagem decente do passado surge como um suspeito em último grau.

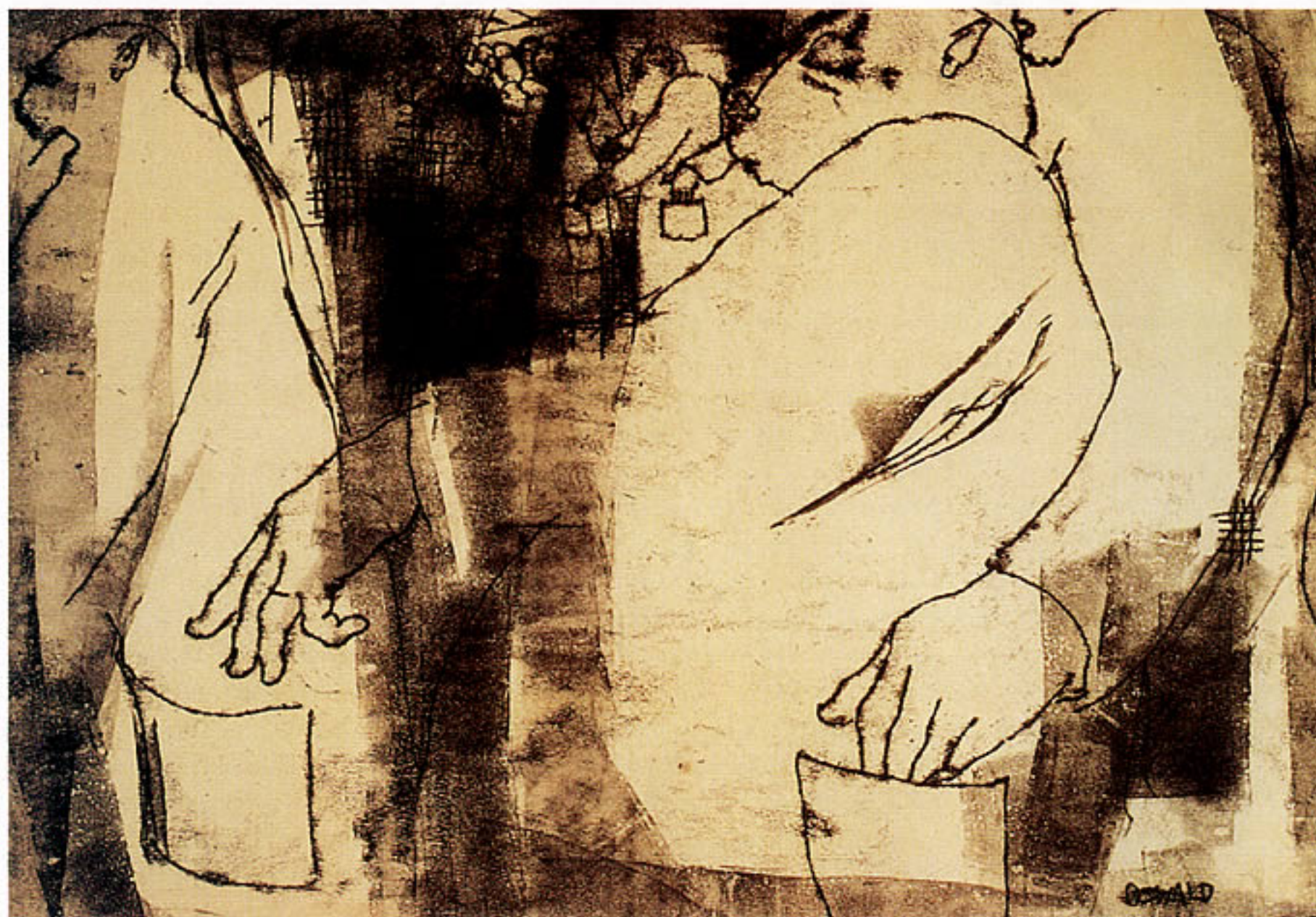
Os historiadores da denúncia se portam como os nobres do Antigo Regime, como se fossem gente de outra natureza

Raramente, no entanto, se pensa tal situação como produzida socialmente: ela parece natural, como se a falta de virtudes cívicas brotasse dos trópicos. Isso porque há no esquema um jogo de ocultação, tão primário quanto os enredos produzidos. Existe, sim, um herói civilizador por trás dos enredos que narram misérias: é o "crítico", que se confunde com a figura que faz os brasileiros ter vergonha de sua história. Obviamente, quem narra as misérias nacionais está sempre "fora" da sujeira que descreve. É ele o brasileiro decente, e decente porque denuncia a farra alheia. Não tem nada a ver com ela, não se identifica com os personagens que trata com asco, não concorda com os eventos que descreve. Tudo, então, para ele, adquire um ar de falsidade: a independência é de mentira, as eleições são manipuladas, a vontade do povo é sempre traída, os homens que governam não têm legitimidade, os patriotas são interesseiros.

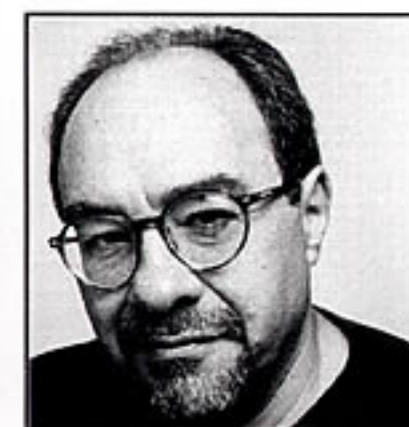
Só não são falsos os interesses envolvidos na denúncia, os privilégios intelectuais e materiais que o denunciante eventualmente adquire: tudo isso é "do bem". Como também é "do bem" a atitude intelectual básica envolvida na aventura de escrever história como denúncia: considerar-se um cidadão moralmente acima dos demais, intocável em sua superioridade sobre os "interesses mesquinhos", que atribui aos outros. Num certo sentido, os historiadores-denunciantes se portam como os nobres do Antigo Regime com relação ao povo: como gente de outra natureza. Não raro, reclamando que falta mercado para os brioches intelectuais que produzem.

Essa atitude pressupõe também uma outra característica do Antigo Regime: um monopólio. Para que tudo continue como está, é preciso que a opinião do "especialista" que conta a história seja constantemente separada por uma barreira de ferro daquela do "vulgo", incapaz de tão alentada atitude crítica, sempre se deixando enganar por falsas promessas ou manipulações – que garantem a continuidade eterna da falsa história. Fecha-se, assim, o ciclo: o que se criou com a ditadura foi a separação entre o cidadão comum e sua história, a destinação desta a um círculo especializado. Que os especialistas não sejam exatamente os imaginados pelos militares importa pouco. O fato é que se conseguiu criar uma situação de alienação, em que o brasileiro não se sente identificado com seu passado ou seu país. Conta-se a mais miserável das histórias pátrias como o mais fino dos produtos da consciência. Aos cidadãos, as batatas.

Sem Título, **desenho cego de Henrique Oswald: o país segundo a ótica da maldade**

FOTO KEYSTONE

SEMPRE ALERTA

Ode ao Trem

Ou a minha busca nos vagões do tempo perdido

Por **Sérgio Augusto**

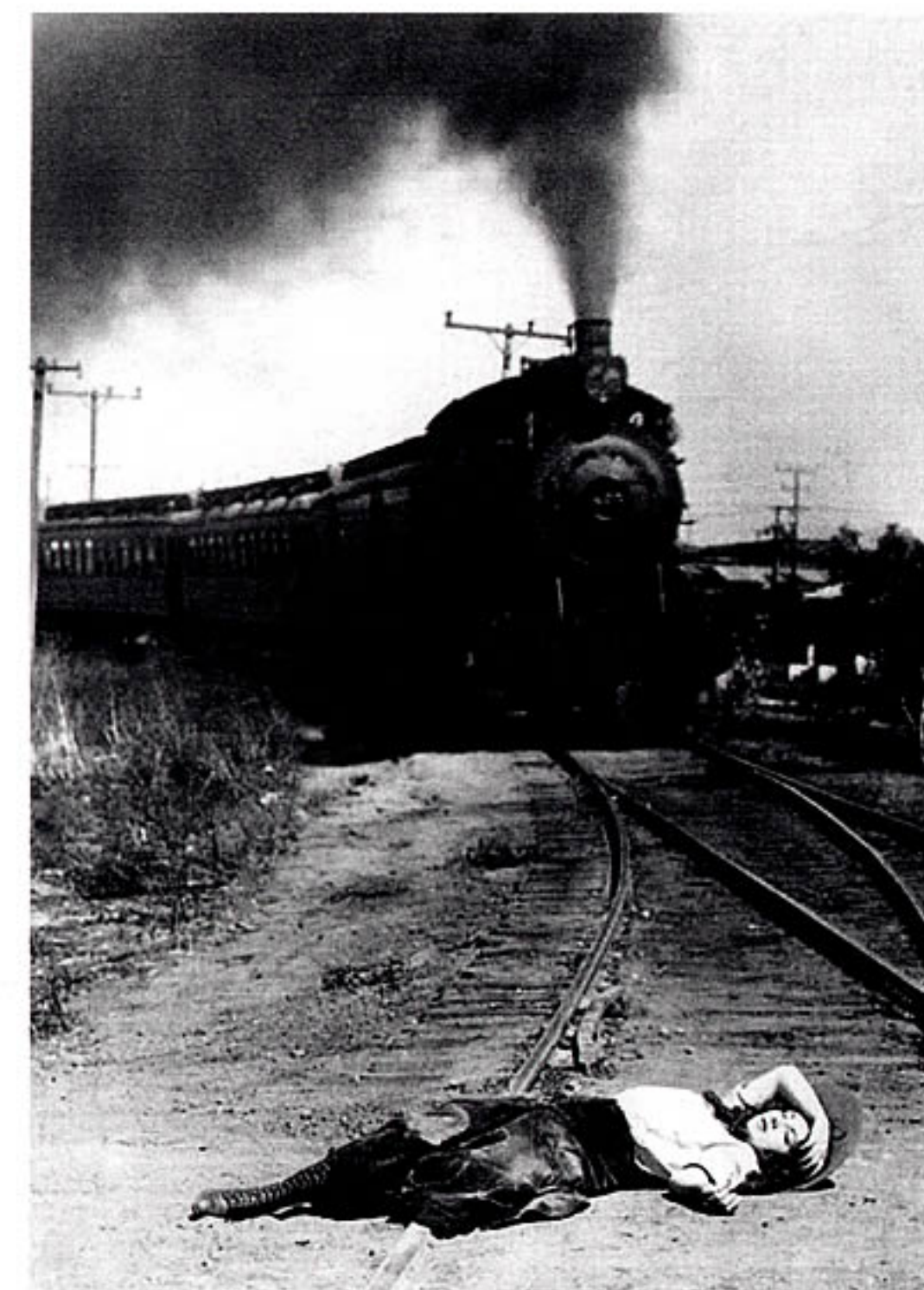
Trens. Jay Gatsby, o romântico herói fitzgeraldiano, os tinha como *madeleines* de uma juventude plena de felicidade, parcialmente curtida nos chiques vagões amarelos que transitavam entre Milwaukee e St. Paul. Para outros, mais pobres, bem mais pobres, diga-se, como eu, o menino de engenho de Zé Lins do Rêgo e quase todos os meus amigos mineiros – sem contar os que ainda não conheço pessoalmente, como Lô Borges e seu companheiro de assento no *Trem Azul*, Ronaldo Bastos, que, aliás, é fluminense –, eles, os trens, evocam passado ainda mais remoto, nos remetem à infância. Com sonoridades, odores e visões que nos acompanham até o último suspiro: o apito e o café-com-pão-manteiga-não da maria-fumaça, a fuligem em brasa vagalumeando milharais noturnos, o cheiro de carvão incandescente extasiando as narinas, as poltronas de palhinha ocupadas por damas e cavalheiros de guarda-pó branco. Inocência perdida em paisagens que também não voltam mais.

Cavalo de ferro celebrado em imagens por John Ford, em versos por Manuel Bandeira e em bemóis e sustenidos por Villa-Lobos e Tom Jobim, o trem também foi musa de sambas – cariocas ("Patrão, o trem atrasou, por isso estou chegando agora...") e paulistas (o de Jaçanã sai agora às onze horas e amanhã de manhã) –, *locus operandi* favorito de Hitchcock, mote para Eliana & Adelaide Chiozzo, alegoria de Nathaniel Hawthorne e fim da linha para Ana Karenina. Os mineiros, em particular, como já disse, o veneram. Não propriamente como a um deus – à diferença de Ralph Waldo Emerson (*The Train Is God*) –, mas como algo não muito distante disso. "Trem bão, sô!", costumam exclamar, referindo-se a qualquer coisa que lhes agrade imensamente e que tanto pode ser um leitão pururuca como a Vera Fischer.

Sonoridades, odores, visões e cheiro de carvão evocam uma inocência que não volta, perdida na paisagem

Por falar em Deus, Hercule Poirot, o Sherlock Holmes de Agatha Christie, acreditava que o Senhor conduzia pessoalmente todos os trens. Disse-o às claras ("Confie no trem, senhorita, pois é o bom Deus quem o guia") no curso de uma de suas investigações, *O Mistério do Trem Azul*, menos famosa que a ocorrida no *Expresso do Oriente*, que, por sinal, deve ser a mais lida intriga policial sobre trilhos de todos os tempos. Mais lida, inclusive, que as peripécias de James Bond, outro aficionado por vagões de luxo, paixão tão britânica quanto o críquete, a sodomia e o vinho do Porto. Nem o esquisitão crítico de arte John Ruskin foi uma exceção entre os ingleses. Sua birra era com as estações; achava-as deprimentes. Talvez fossem e ainda sejam, mas convém dar um desconto nessa apreciação, pois seu gosto para certas coisas era assaz extravagante (basta lembrar o seu nojo ao ver um púbis feminino pela primeira vez, justo em sua noite de núpcias, após a qual entregou-se indissoluvelmente à masturbação, morrendo tão virgem quanto sir Isaac Newton, Kant e Mário Reis). Já seu patrício G. K. Chesterton considerava as gares o lugar perfeito para meditar e aliviar aflições.

O casal de *Desencanto* (*Brief Encounter*), filme de David Lean com Trevor Howard e Celia Johnson, na certa discordaria. Assim como o par formado por Montgomery Clift e Jennifer Jones em *Quando a Mulher Erra* (*Stazione Termini*), de Vittorio De Sica. Tam-

Havia uma moça no meio do caminho: esse trem ficou congelado na memória

bém, quem os mandou entregar-se ao adultério em estações ferroviárias? Pensando bem, aflição é o sentimento mais comum numa estação de trem, pois aflitos ficam os que esperam alguém e os que de alguém se despedem. "Sei que virou um lugar-comum, mas não há como fugir à evidência de que a estação de trem é o lugar mais propício a rompimentos, reencontros e desencontros que existe", explicou Billy Wilder a um jornalista. "Por isso eu separei Audrey Hepburn de Gary Cooper numa gare", acrescentou, referindo-se a uma passagem de *Amor na Tarde* (*Love in the Afternoon*). A prova mais recente de que Wilder, como de hábito, tinha razão foi dada por um filme brasileiro, até no título, *Central do Brasil*, uma homenagem à mais famosa estação ferroviária do país. Para o interior de um trem, no entanto, Wilder preferia o que Buster Keaton (*A General*), Howard Hawks (*Suprema Conquista*) e os irmãos Marx (*No Tempo do Onça*) haviam descoberto: o humor, que, em cima de dormentes, costuma deslizar com mais facilidade que o drama. Razão pela qual ninguém chora, a não ser de rir, depois que Jack Lemmon e Tony Curtis embarcam no mesmo noturno de Marilyn Monroe em *Quanto Mais Quente Melhor*. A comédia de Hawks se passava num trem (o Twentieth Century, título original do filme) que, infelizmente, ou foi desativado ou não é mais o que era nos anos 30. Confortabilíssimo e luxuoso, cruzava os Estados Unidos oferecendo tudo aquilo que a gente só acreditava existir no cinema.

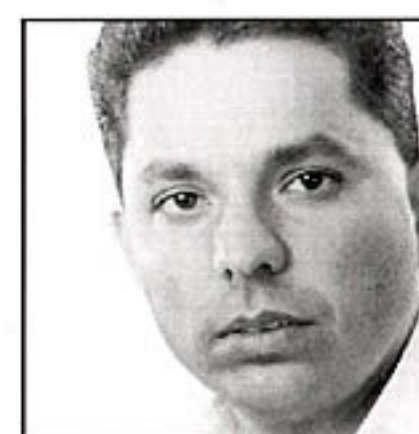
Aflição é o sentimento mais comum numa estação; aflito fica quem espera e quem de alguém se despede

O Twentieth Century (Século 20) pertence a uma época em que os expressos em trânsito pelas Montanhas Rochosas paravam à margem de determinados rios para que todos pudessem ter trutas frescas no jantar. Sempre sonhei com uma viagem dessas, mas nunca pude realizá-la. Desconfio que agora seja um pouco tarde. E, num futuro próximo, com os trens sempre oferecendo ligeireza em vez de pachorra e bem-estar, mais tarde ainda. Pertenço a uma imensa fraternidade saudosa de viagens de trem inviabilizadas pela massificação do turismo. Sou, portanto, daqueles cujo olhar brilha ao ouvir falar do Expresso Transiberiano, do Kyber Pass Local, do Mandalay Express. Outros, ainda mais nostálgicos ou fanáticos do que eu, não se satisfazem com devaneios nem com viagens vicárias, embaladas ou não por canções como *Chatanooga Choo Choo*, *Shuffle Off To Buffalo*, *When the Midnight Choo Choo Leaves to Alabama*, *The Atchinson, Topeka and Santa Fe* e *Mystery Train*. Preferem enfrentar o que por aí existe disponível, ainda que isso lhes possa vez por outra exigir um espírito aventuresco mais ou menos comparável ao de Paul Theroux, autor de pelo menos dois clássicos sobre o assunto, *The Great Railway Bazaar* e *The Old Patagonian Express*, que fizeram mais pelas viagens de trem ao longo da Patagônia do que todos os ministros dos Transportes argentinos juntos.

Felizmente, o que ainda existe disponível não é de se desprezar. Já ouvi maravilhas a respeito do Palace-On-Wheels (13 vagões restaurados para marajá nenhum botar defeito, percorrendo a Índia durante sete dias), do The Canadian (72 horas nas mais deslumbrantes paisagens entre Vancouver e Toronto) e do Royal Scotsman (três ou seis dias pelo interior da Escócia, com chefs importados da França e 16 marcas de uísque no bar). Custam uma fábula, exigem reserva com muita antecedência, mas sonho não tem preço nem pressa. Sonho, afinal, não é TGV. Nem trem-bala.

CONTRAPONTO

Falando sozinho

O crítico virou uma figura ranheta e solitária

Por **Miguel Sanches Neto**

Em tempos passados, quando os jornais funcionavam como centro do campo literário, a discussão sobre literatura era acessível a um público mais amplo e heterogêneo. O crítico formado nessa tradição se distinguia por ser portador de conhecimentos teóricos aprofundados em vastas leituras, embora se expressasse em uma linguagem pouco técnica. Era um homem de letras, ponto de contato entre o produtor literário e os leitores de jornal. Como a recepção de seu texto se dava de forma não-sectária, sua linguagem tinha de primar pela comunicação. Não se tratava apenas de usar um *jornalês* eivado de modismos lingüísticos – tal como acontece hoje. O homem de letras se concebia como um escritor, desenvolvendo um estilo próprio para produzir uma peça literária.

Circulando em grandes jornais, principalmente na primeira metade deste século, quando houve um grande impulso civilizatório em nossa cultura, a crítica era uma tarefa de maior relevância por propor um projeto de construção de um país de leitores, na tentativa de substituir o anterior, basicamente iletrado. Exercida como missão, ela fazia avaliações sistemáticas da produção cultural do país e do movimento das idéias, nossas e/ou importadas, atuando como caminho para a conquista da cidadania por intermédio da leitura. Com a entrada de outros meios de comunicação e com a mudança do conceito de crítica, houve um esfacelamento deste tipo de discurso.

A partir da expansão das faculdades de letras, defensoras de uma linguagem técnica para a reflexão sobre a arte, foi sendo criado um fosso entre o produtor de idéias e o leitor comum. A especialização segregou a crítica ao espaço do jargão universitário. Com isso, o modelo até então vigente sofreu a acusação de não ter rigor científico, tendo sido negado em nome de uma objetividade própria das ciências exatas. Os universitários, assumindo postos nos jornais, criaram guetos, transformando a discussão literária em coisa para entendidos. Ao se querer *cult*, essa nova crítica produziu uma reclusão da literatura. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (Instituto Moreira Salles, 1996), João Cabral de Melo Neto lembra que "a crítica universitária não cria um público para o autor" (p.27). Podemos dizer, portanto, que o desaparecimento do antigo modelo foi extremamente prejudicial para o autor, que, embora estudado nos bancos universitários, é praticamente invisível fora dos domínios de uma minoria de intelectuais.

O crítico dá-se ao saber e ao espanto: ainda há lugar?

O crescimento do poder das faculdades de letras se dá paralelamente ao movimento de importação de livros estrangeiros, também fortalecido a partir de 1950, período em que se verifica uma expansão muito grande das atividades editoriais no Brasil. Começamos a oferecer, a leitores que não dominam outros idiomas, livros estrangeiros em traduções, conquistando um novo mercado. Nas décadas anteriores, eles eram lidos no original ou em traduções para línguas de prestígio, como o francês. Com a onda de democratização e de globalização que se segue à Segunda Guerra Mundial, as editoras encontram na tradução uma maneira de alimentar o desejo de contemporaneidade do brasileiro, fornecendo todo tipo de obra. Como a crítica de rodapé já não tem mais o mesmo prestígio e como a universitária prefere circular em uma linguagem e em um espaço fechados, os jornais passam a exigir um profissional para comentar e divulgar os lançamentos.

É aí que entra em cena o resenhista, responsável pelo marketing editorial. Nesta atividade se engajam inclusive os escritores, que encontram a chance de favorecer amigos e grupos e de fortalecer o seu orçamento. Mas o grosso dessa ocupação fica com o jornalista, que vê o livro como um acontecimento, como uma notícia, como objeto de consumo, e não mais como um projeto de ação histórica. O seu objetivo último é anunciar o livro, impulsionando a comercialização.

Dentro desse contexto, o crítico acabou uma figura solitária, não raro tomada como ranheta por tentar, contra a corrente histórica, exercer um ofício judicativo. O espaço crítico se torna um espaço comercial, levando o jornalismo de cultura a se metamorfosear em uma vistosa vitrine de shopping center.

É bom lembrar ainda que o crítico caracteriza-se por ser um leitor profissional, que pode ignorar as propagandas, as opiniões consensuais, os apadrinhamentos e, com base em incontáveis obras lidas, sustentar uma análise própria. Além disso, ele escreve regularmente e, por trás de sua atuação, existe sempre um projeto literário e social. Ele não escolhe os livros para analisar de acordo com as regras de mercado, com o renome dos autores ou a atualidade do tema, mas baseado em uma idéia muito bem definida, e própria, do que é válido. Já o resenhista, marcado pela passividade, pois é contratado para apresentar o livro ao leitor, mais escreve do que lê.

Os cadernos de cultura e as revistas ficaram nas mãos destes dois profissionais (o crítico universitário e o resenhista), que atuam em segmentos diferentes, estabelecendo uma distinção entre o leitor comum e o culto. Este só consome o biscoito fino do ensaísmo hermético, aquele fica com a fast-food do resenhista. Nenhuma dessas atividades, no entanto, consegue desempenhar a grande função crítica: constituir o leitor livre de todo tipo de peia. A crítica tem de ser exercida como uma atividade formativa, que apenas secundariamente deve ser informativa. Formar o leitor é muito mais do que criar um hábito de consumo de arte, é formar cidadãos e um público questionador.

O crítico é um profissional que pode ignorar as propagandas e apadrinhamentos e sustentar uma análise própria

Para que esse importante papel possa ser retomado é necessário que o crítico ultrapasse a condição de resenhista e de especialista. Daí a necessidade de uma formação a mais eclética possível para que ele possa ser um leitor sem preconceitos. É de um profissional com esse perfil que necessitamos. Sem ele, ficaremos entregues às regras do mercado, contra as quais deve ser a luta de todo crítico autêntico. Para Terry Eagleton (*A Função da Crítica*), esta atividade, que nasceu contra o estado absolutista, só pode reconquistar sua relevância social quando se fizer instrumento de luta contra o Estado burguês. Para isso, ela deve deixar de fazer parte do ramo das relações públicas da indústria livreira e romper com o fechamento das discussões acadêmicas. ▮

FOTO CLÁUDIO LIMA/O POVO

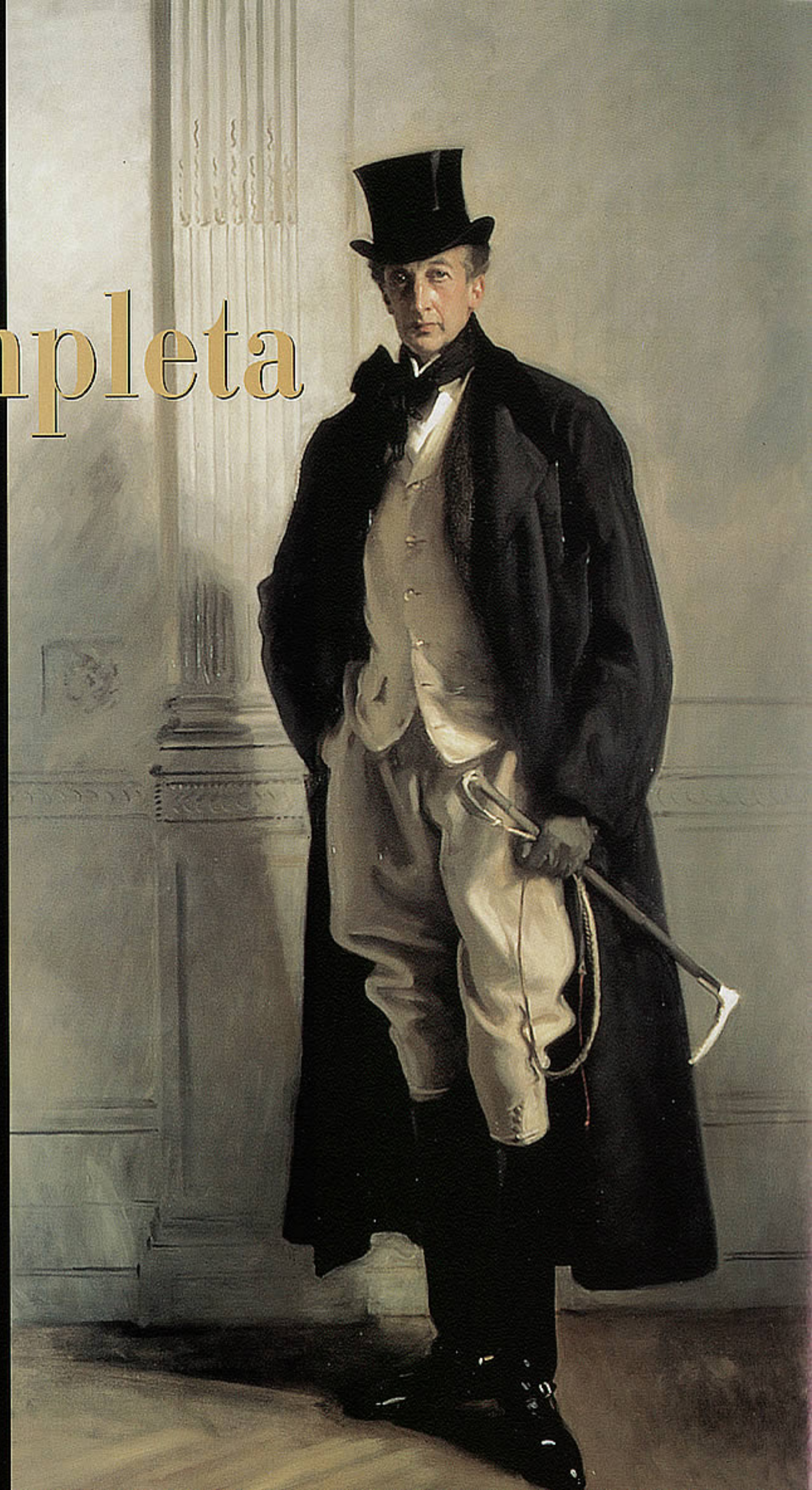
FOTOS KEYSTONE

A elegância incompleta

Exposição de John Singer Sargent em Washington ilustra o limite entre o grande talento e o verdadeiro gênio

Por Daniel Piza

FOTOS TATE GALLERY/DIVULGAÇÃO

Na página oposta, *Madame X*, de 1884, escandaloso retrato da socialite Madame Gautreau, que deu fama ao artista. À direita, *Lord Ribblesdale*, de 1902: auto-suficiência de quem se sabe herdeiro de anos de civilização, credor da vitória sobre a barbárie

John Singer Sargent (1856-1925) foi um dos maiores retratistas da elite internacional de sua época, a ponto de ter sido chamado de Van Dyck de seu tempo por Auguste Rodin. Os retratos, que lhe valeram a fama em vida e a restrição crítica depois da morte, são no entanto apenas uma parte de sua obra. É pela primeira vez o conjunto de sua produção artística pode ser apreciado na retrospectiva que, depois de passar pela Tate Gallery, em Londres, chega no dia 21 à National Gallery de Washington. Incluindo 150 pinturas, a exposição, além dos clássicos retratos, compreende as paisagens de Veneza e Suíça de sua fase mais tardia, as aquarelas, estudos e desenhos para murais, as obras de seu período impressionista e a monumental tela Mortos pelo Gás, *sua resposta à Primeira Guerra.*

Nascido em Florença de pais americanos (os Sargent eram uma sólida família da Filadélfia), ele fez sua educação artística na Itália, França e Alemanha. Freqüentou a Escola de Belas Artes em Paris e estudou com o retratista francês Carolus-Duran. Apesar de ser considerado um artista americano, Sargent só conheceu os Estados Unidos aos 11 anos de idade. Amigo de Claude Monet, contribuiu para a introdução do impressionismo na Inglaterra, onde manteve seu estúdio por mais de 30 anos.

Depois de Washington, a mostra segue para o Museum of Fine Arts de Boston. A seguir, **Daniel Piza** *analisa a obra do artista.*

John Singer Sargent era um classicista e por pouco não se tornou um clássico. Suas habilidades eram impressionantes: como artista estudado e diligente; desenhava de modo formidável, dominava diversas técnicas e gêneros e era perfeccionista no acabamento. Ele sabia ser decorativo ou econômico de acordo com o necessário, sabia quando ser direto e quando ser sugestivo, sabia quais elementos eram mais expressivos por natureza e neles concentrava sua expressão. Seu gosto era real, não forçado. Sua maneira de usar o preto era tradicional, adotado como estruturador da composição, e seu conhecimento da fisionomia era completo. Tudo, enfim, na maioria de seus quadros, parece não ter outro lugar senão o que tem. Por que, então, sempre parece faltar algo em sua arte, aquele "algo" que faz um artista fascinar e incomodar gerações seguidas?

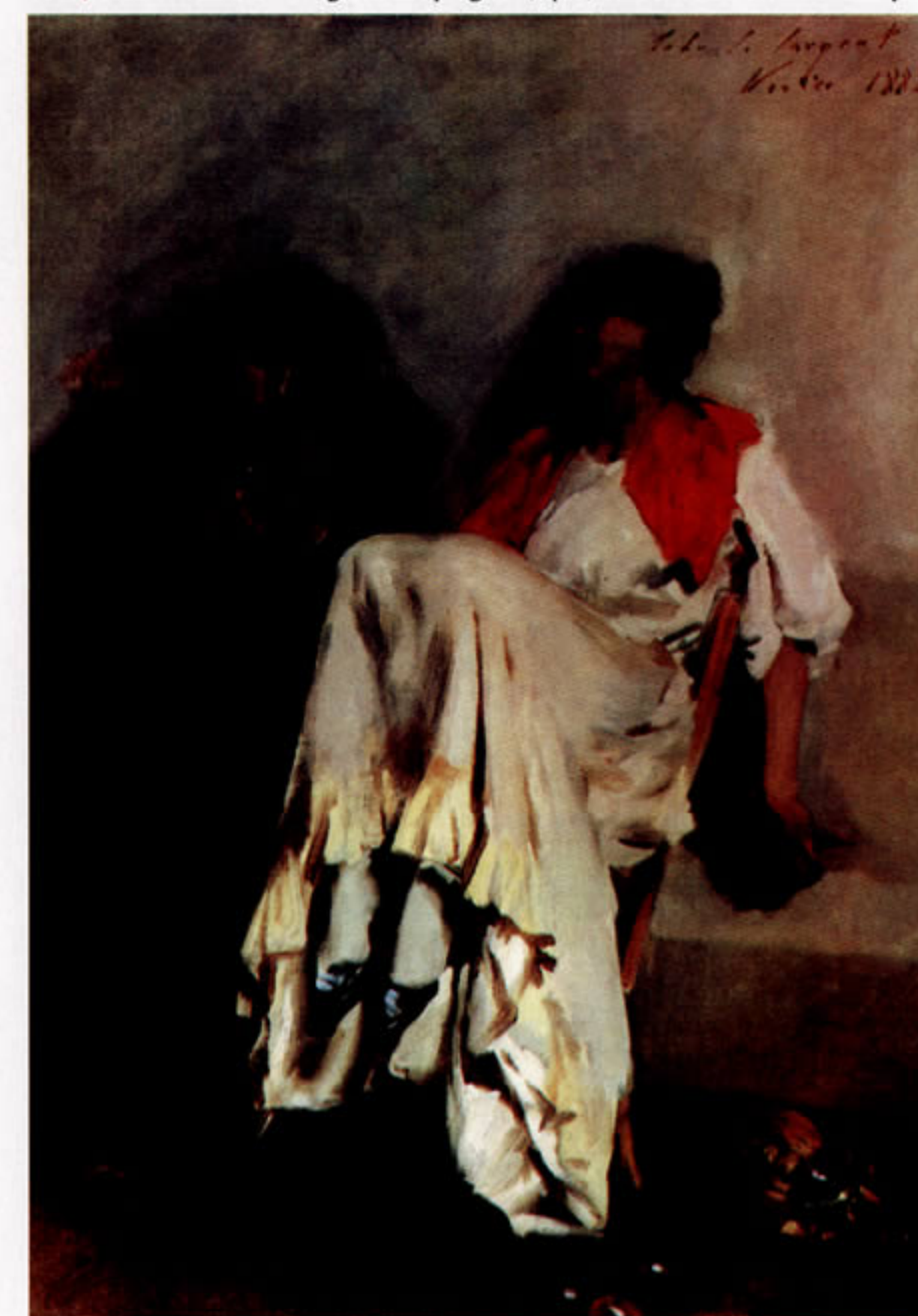
Sargent fascina, mas não incomoda. Seu fascínio mais uma vez se mostra na atual retrospectiva na National Gallery, talvez até com mais ênfase do que em vezes anteriores, talvez pela nostalgia de beleza deste fim de século, talvez porque estejamos estressados e, logo, à procura da ansiedade zero. A pintura de Sargent, em forma e conteúdo, transmite a sensação de um bem-estar material e espiritual simultâneo, como se a existência de retratista e retratado fosse feita apenas de luxo, conforto e voluptuosidade. E não se trata da afetação belle époque, mas de uma sofisticação na medida tolerável, de uma arrogância não dirigida contra ninguém, natural por ser tão artificial.

No best seller *A Torre do Orgulho*, em que descreve essa geração refinada que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, a historiadora Barbara Tuchman dedica algumas páginas ao retrato de Lord Ribblesdale feito por Sargent em 1902. Aquele homem tem a autosuficiência de quem se sabe herdeiro de anos de civilização, mas não se trata de um melindroso que desconhece a barbárie, e sim de um credor da vitória sobre ela. Não é um orgulho ofensivo, é uma satisfação que nos parece exclusiva pelo simples fato de que não pertencemos àquela estirpe. A figura tem tal imponência no quadro que, quando foi exibido no Salão de Paris, Ribblesdale foi vê-lo, e a multidão começou a segui-lo pelos corredores e a apontar para "o grande diabo daquele lorde inglês".

Sargent nasceu em Florença, filho de americanos ricos. Foi educado na França, estudou intensamente a pintura espanhola, em especial Velásquez, e mais tarde foi fazer sua carreira na Inglaterra. Cosmopolitismo e virtuosismo, em suma, vieram de berço. Mas foi só aos 28 anos que se tornou famoso, com o escândalo

Na página oposta, *Lady Agnew of Lochnaw*, **de 1893, e o retrato do amante de Madame Gautreau, dr. Pozzi. Algo romântico, algo satânico,** *Dr. Pozzi at Home*, **segundo John Updike, ilustra como os homens retratados por Sargent parecem mais próximos da idealização que as mulheres. Abaixo,** *The Sulphur Match*, **de 1882, cena veneziana**

provocado por *Madame X*, seu retrato da socialite Madame Gautreau. Célebre por sua beleza bizarra, Madame Gautreau aparece erótica e etérea na visão de Sargent e, mesmo rebatizada de "X", foi imediatamente reconhecida pela alta sociedade parisiense. Isso o levou a se mudar para Londres, de onde viajava com muita freqüência para os Estados Unidos. Na capital inglesa não demorou a receber inúmeras encomendas, tornando-se uma espécie de Van Dyck da era eduardiana. Num texto excelente, em *Just Looking*, o escritor John Updike disse considerar os retratos de americanos feitos por Sargent melhores do que os de ingleses. Na verdade, do ponto de vista moderno, eles são menos acadêmicos, mas não necessariamente melhores. Uma de suas obras-primas é o retrato da inglesa Lady Agnew, que, embora não tenha muita pe-

ARTES PLÁSTICAS

netração psicológica, é muito individual e marcante.

Sargent também foi tido como introdutor do impressionismo na linhagem americana, mas isso também não é exato. Ele fez paisagens e retratos sob influência óbvia do movimento, até mesmo derivativa. Só que seus modelos eram menos os impressionistas "radicais" como Monet e Renoir do que os precursores como Corot, para as paisagens, e Manet, para os retratos. *Lady Agnew of Lochnaw* é bastante manetiano, ainda que sem a vivacidade antiacademicista de Manet. Não por acaso diz-se que Sargent estava trabalhando ao lado de Monet, certa vez, quando olhou para a paleta do Mestre de Giverny e se espantou: "Como é que você consegue fazer isso sem usar preto?" E Manet, como se sabe, foi, dos impressionistas, aquele que continuou sempre a usar preto, investindo mais nos desvios de perspectiva do que no colorido dos fragmentos.

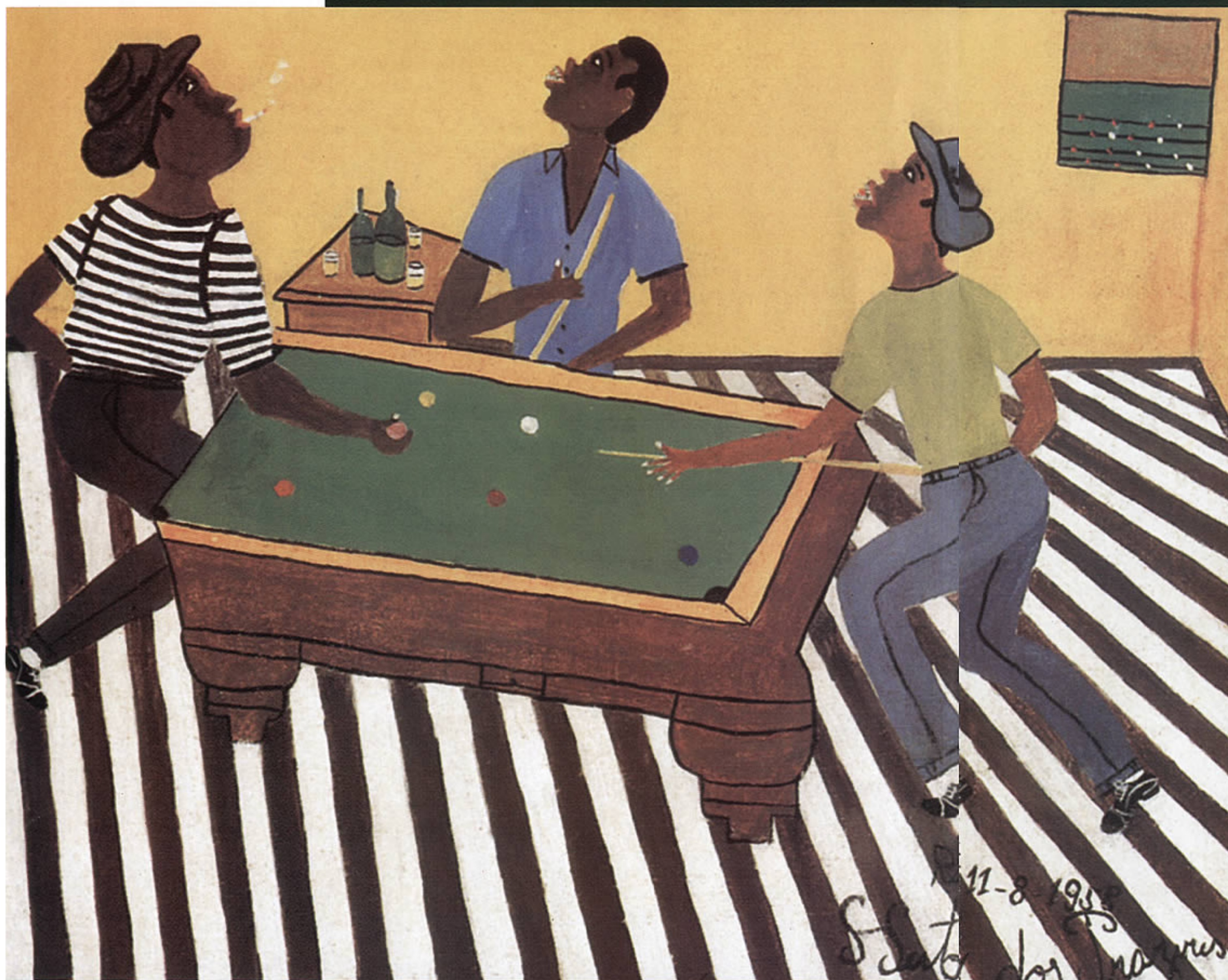
Acima, *Fête Familiale*, 1885, em que Sargent antecipa Vuillard com fisionomias imprecisas, compondo uma cena com enquadramento assimétrico. Sargent fascina, talvez porque neste fim de século estejamos estressados e à procura da ansiedade zero. Mas é um artista que não incomoda

Sargent, além disso, jamais se limitou ao retrato. Não seria natural, por exemplo, que um esteta e estilista como ele, ainda por cima amante de música e culinária, fosse a Veneza e ali pintasse o requinte e o artifício da cidade? Mas não foi o que ocorreu. Sargent saiu pelos canaletos venezianos retratando gente simples sentada no chão — a marginália, não a elite. Também podia sair do tradicional ou do proto-impressionista e surpreender seus admiradores com pinturas mais modernas, como *Capri*, em que um músico e uma dançarina brincam no alto de um muro que enche quase toda a tela com matizes vibrantes de branco, à maneira de um Whistler desprendido. Ou *Fête Familiale*, em que antecipa Vuillard com fisionomias imprecisas, compondo uma cena com enquadramento assimétrico. Seus desenhos também podiam fugir ao padrão. Um retrato em carvão de Yeats é uma das mais expressivas imagens do poeta irlandês, e os desenhos que Sargent fez de soldados na Primeira Guerra mostram sua capacidade de ser agudo sem ser detalhista. Por sinal, o Imperial War Museum de Londres possui uma tela sua, *Mortos pelo Gás* (1919), que é um dos testemunhos mais emocionantes daquela guerra que, não à toa, levaria seu mundo pólvora abaixo. Tivesse nascido duas décadas depois, ou vivido mais um pouco, Sargent seria um Scott Fitzgerald da pintura.

Mas não parece ter sofrido muito na vida. Nem sequer se casou... Seu cotidiano ocorria em alto estilo, pintando para a fina flor das sociedades americana, inglesa e francesa, e sua ambição não era fazer muito mais do que fez. Quando dominou a aquarela, uma linguagem que combina muito com ele, fez preciosidades com poucos equivalentes. Também gostava de murais, como os que fez para o Museum of Fine Arts de Boston. "*Fine arts*": é um equívoco encerrá-lo nessa classificação, mas Sargent era o tipo de artista que é tão classudo que não rompe a barreira da inventividade. Sem ter o engajamento de um William Morris, que queria fazer das *fine arts* uma forma de levar beleza e estilo para as massas, fez uma obra que sobrevive ainda mais integralmente aos modismos, às mudanças de gosto. Longe das comparações, porém, oferece prazeres sensoriais que não escapam a ninguém, pelo simples fato de que foi o que sempre quis ser. De quebra, nos lembra de como é tênue e ao mesmo tempo enorme o limite entre o alto talento e o gênio. Um epitáfio tão elegante quanto ele.

Abaixo, *Capri*, 1878: matizes vibrantes de branco, à maneira de um Whistler desprendido, exemplo de como o artista também podia surpreender ao sair do tradicional ou do proto-impressionista. Artista muito habilidoso, tem uma classe que não o leva a romper a barreira da inventividade. No final da vida, Sargent dedicou-se mais às aquarelas com cenas européias. Artista americano, ele nasceu em Florença e só conheceu os Estados Unidos aos 11 anos

Onde e Quando

John Singer Sargent. Exposição que reúne mais de cem pinturas e aquarelas do artista. De 21 de fevereiro a 31 de maio na National Gallery of Art, Washington, D.C. De 23 de junho a 26 de setembro no Museum of Fine Arts, Boston

Carimbo sobre tela

Retrospectiva de Heitor dos Prazeres no Rio renova discussão sobre "primitivos" e outros rótulos criados pela crítica. Por Teixeira Coelho

Fundador da Portela e um dos mais eméritos criadores de samba nas rodas que na década de 10 temperaram o nascimento artístico de Donga, Sinhô, Pixinguinha e outros, Heitor dos Prazeres (1898-1966) mereceu até um poema de Carlos Drummond de Andrade. Parceiro de Noel Rosa em Pierrô Apaixonado, *foi para ilustrar com um desenho esse seu maior sucesso e para se consolar da morte da esposa "enfeitando as paredes" que Heitor começou a pintar, em 1936. Alçado a partir dos anos 50 à fama como grande artista primitivo, Heitor ganha retrospectiva no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. A seguir,* **Teixeira Coelho** *analisa o rótulo e o mérito de sua obra.*

Heitor dos Prazeres freqüenta mais os livros ilustrados de arte primitiva ou ingênua, que enfeitam mesas de centro ou com que se presenteiam estrangeiros, do que os ensaios e espaços eruditos. Mas recebeu um prêmio para artistas brasileiros na erudita 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. Depois, com o erudito Rubem Valentim, representou o Brasil no 1º Festival Mundial de Artes Negras de Dakar, em 1966, quando o presidente-poeta Senghor era o campeão da negritude. Também foi convidado pelas Bienais de Veneza e Barcelona e tem obras no Museu de Arte Moderna de Nova York. E é citado, embora uma só vez (uma ilustração, nenhum comentário), no capítulo sobre arte contemporânea (escaninho *A Visão Ingênua e Popular*) da

À esquerda, *Jogo de Sinuca*, de 1958: exemplo do melhor de Heitor (acima), quando sua pintura dá um salto de qualidade e escapa do mero registro

História Geral da Arte no Brasil, de Walter Zanini. Então, ele é primitivo e ingênuo ou moderno e contemporâneo? Ou simplesmente um artista? E neste caso, lembrando Niemeyer para quem só há dois tipos de arquitetura, a boa e a má, cabe perguntar se Heitor é um artista bom ou ruim?

O termo *primitivo* não mais tem sentido preciso ou necessário em arte. Chamou-se de primitivos, por exemplo, aos pintores italianos anteriores à invenção da perspectiva, no século 15, que mostravam personagens e cenários num único plano, sem clara distinção entre distâncias e espaços. Em antropologia, primitivos eram os "povos sem história", como os indígenas em 1500. Mas os primitivos se acabaram na história da arte e fora dela. Os indígenas foram engolfados pela história e hoje vivem em reservas onde vestem trapos "civilizados" ou, se têm dinheiro, dirigem pick-ups e assistem à TV. E pela TV, jornais, revistas e outdoors, imagens de todas as obras de arte do mundo, de todos os tempos, chegam a todos em toda parte. Ninguém mais desconhece os estilos, técnicas e códigos de representação passados e presentes. Primitivos e ingênuos foram diluídos pela informação ao longo do século 20. A força simbólica dos primeiros, dos quais se disse que mais "expressam" do que "representam", e a "simplicidade e o lirismo autênticos" dos segundos, que mais representam do que expressam, dissolveram-se no caldo de cultura da comunicação visual de massa. "Primitivos" e "ingênuos" de hoje inspiram-se em Folon, Bruegel, Van Gogh ou Gauguin (que se inspirou em... outros primitivos ou "primitivos").

Abaixo, *Dança*, de 1965. Para Carlos Drummond de Andrade, o pintor carioca manteve o que havia "de melhor em sua ancestralidade", integrando-a à cultura cosmopolita do Rio e "dando-nos exemplo de pureza e autenticidade". Difícil perceber onde o poeta enxergou tudo isso. Parece que o intelectual branco de remota extração européia olhava para o pintor negro de remota origem africana e nele tentava ver outro remanescente do bom selvagem puro e autêntico. Como se em oposição existisse uma pintura impura e falsa. Os primitivos se acabaram na história da arte e fora dela

Quando ambas denominações falharam, em vez de abandonar-se à máquina de rotular, recorreu-se a outros carimbos. Como "popular". Populares seriam os artistas com "auto-suficiência cultural" que se alimentam do "território folclórico". Se forem negros, preservam a "vivacidade e delicadeza originais do negro", como de Heitor escreveu o poeta Drummond, acrescentando que o pintor carioca mantivera o que havia "de melhor em sua ancestralidade", integrando-a à cultura cosmopolita do Rio e "dando-nos exemplo de pureza e autenticidade". Difícil perceber onde o poeta enxergou tudo isso. Parece que o intelectual branco de remota extração européia olhava para o pintor negro de remota origem africana e nele tentava ver outro remanescente do bom selvagem puro e autêntico. Como se em oposição existisse uma pintura impura e falsa. Seguindo essa linha, hoje não se chamaria a arte de Heitor de popular, mas de étnica — assim como restaurantes nos Estados Unidos anunciam comida étnica, que é a comida mexicana ou porto-riquenha, mas não, claro, a italiana ou francesa, que são, apenas, italiana ou francesa. No rumo de Drummond, se diria também que a arte de Heitor, além de étnica, seria ética, porque "pura e autêntica", em distinção à arte sem ética que, inevitável concluir, seria a de Bacon, Hopper, Rembrandt ou Flávio de Carvalho. Um beco sem saída, como se vê.

Outra etiqueta menos comum para essa arte foi a de arte... incomum: na Bienal de São Paulo de 1981, dedicou-se uma seção à arte dos que "se distinguem dos ingênuos e primitivos" mas que, como os "pacientes mentais", tampouco se poderia incluir "no circuito da arte erudita ou cultural". Sua arte foi vista como manifestação espontânea de "invenções não redutíveis a princípios culturais estabelecidos" e "independente do que se reconhece como próprio da arte" (a "articidade"). Entre outros, estavam ali Antonio Poteiro, Gabriel dos Santos, Eli Heil. O problema é que essa distinção entre uma coisa e outra não é nada clara. E nem sempre é próprio da arte ser imediato reconhecida como arte, como a "vanguarda" sempre demonstrou. Tudo é questionável nesse entendimento. Apenas o nome incomum parece conveniente: em 1981, como hoje, arte comum é a que se vê repetida em todas as bienais e revistas, a hegemônica, a arte ou boa parte da arte dita contemporânea.

Esses rótulos que não colam são o indício exterior de uma guerra cultural travada de modo intenso desde a modernidade oitocentista. Como a cultura chamada erudita mantém seu poder simbólico na imprensa, na universidade, nas revistas de arte e bienais, à arte de um Heitor dos Prazeres cabe o papel da outra, a que vem a reboque. Há algum tempo, porém, essa arte vem se vingando ao servir de inspiração para artistas eruditos, fazendo surgir, se é possível dizê-lo, o "primitivo erudito" e o "ingênuo sofisticado", como Dubuffet e sua *art brut*, ou Bob Thompson e sua arte crua. Dubuffet inspirava-se na arte do "homem comum" e dos psicóticos. Thompson, artista negro na confluência das culturas européia e africana, reinterpretava à maneira primitiva ou ingênua obras tanto de pintores modernos e contemporâneos (Bacon e Matisse) como quinhentistas (Tintoretto). Não podendo chamá-lo de primitivo ou ingênuo, e precisando de um rótulo, alguns o dizem "apropriacionista": toma temas, cenas e cores de outros artistas e momentos e os refaz a seu modo. Meyer Schapiro derrapa ao chamá-lo de "artista natural". Outros dizem não saber se ele é "genuinamente primitivo"; com seu quadro de referências cultas, não deveria ser difícil saber que não o é. Onde há uma conversa entre o "erudito" e o "não-erudito" não há nada "genuinamente primitivo", "puro e autêntico". E essa conversa vem de longa data já, como se vê na obra de Picasso, Delaunay, Léger. E Tarsila.

O recurso a rótulos restritivos como esses por vezes oculta, mal, a necessidade de encontrar pretextos extra-artísticos para incluir no panteão obras que, sem eles, se preferiria deixar de lado. No fundo, a questão parece ser: Heitor dos Prazeres fez, afinal, arte boa ou ruim? Mas esses são outros dois rótulos inconvenientes. Melhor do que dizer se essa arte é boa ou ruim é tentar saber o que ela diz e que função representa no jogo cultural. A arte na qual Heitor é encaixado costuma ser ilustrativa, documental, decorativa: retrata "cenas da vida" sem ir muito além da superfície anedótica do fato narrado. A maioria do público continua se satisfazendo plenamente com ela, e isso, culturalmente, não se pode ignorar. É costume chamá-la de menor e, a seus artistas, de amadores. Ou "de domingo". Nem sempre ela é tão pequena assim, quando se decide abrir os olhos. E muitos dos "artistas de domingo" — como os da praça da República em São Paulo, para os quais, no início dos anos 90, quando dirigia o IDART, organizei uma coletiva na Casa das Retortas reunindo obras, algumas, de forte presença estética — não são nada amadores, no sentido técnico e econômico da palavra: sabem o que fazem e têm marchands fixos, muitos no exterior. São bons artistas em seus domínios.

No entanto, há uma arte diferente dessa, que leva o observador para lá do documento e da ilustração e lhe oferece, como queria Baudelaire, o inesperado, a irregularidade, que nele provoca o deslumbramento, a revelação, um sentimento fundo. É a que, habitualmente, prefiro. Não é bem esse o universo de Heitor dos Prazeres, adepto da crônica de costumes, às vezes mais rala (como no decorativo *Arcos da Lapa*), outras mais densa (como em *Jogo de Sinuca*, em que o artista, controlando formas e cores com mais rigor, vai invisivelmente um pouco além daquilo que visivelmente representa). Heitor desenvolveu, sem dúvida, um imaginário próprio, com os traços recorrentes que se espera encontrar num criador destacado. No seu caso, as bocas cheias de dentes à mostra e, mais forte, a posição da cabeça das personagens, que olham para cima, de modo desconfortável e não natural, mesmo quando de frente umas para as outras, como se estivessem vendo algo cuja visão é negada ao espectador — como se não pudessem ou quisessem olhar-se mutuamente ainda que num momento de camaradagem. Nesse instante e nesse aspecto, que é o do desvio, do irregular, a pintura de Heitor dá um salto de qualidade e escapa do mero registro.

Acima, *Auto-retrato*, 1956. Heitor desenvolveu um imaginário próprio, mas melhor do que dizer se essa arte é boa ou ruim é tentar saber o que ela diz e que função representa no jogo cultural. A arte na qual Heitor é encaixado costuma ser ilustrativa, documental, decorativa: retrata "cenas da vida" sem ir muito além da superfície anedótica do fato narrado. A maioria do público continua se satisfazendo plenamente com ela, e isso, culturalmente, não se pode ignorar

Não é improvável, porém, que sua música sobreviva melhor à sua pintura. Num artigo de 1983, Rogério Sganzerla reproduz uma observação enigmática de Heitor: "O meu mestre foi o mundo, e a pintura, meu melhor suicídio..." O sentido dessa confissão é incerto. Mas daria para arriscar que, no fundo, ele desconfiava que sua imortalidade viria da música, não da pintura.

FOTO RÔMULO FIALDINI

FOTO VICENTE MELLO

Onde e Quando

Heitor dos Prazeres. Retrospectiva no Museu Nacional de Belas Artes (av. Rio Branco, 199), Rio de Janeiro. Inauguração prevista para o final de fevereiro

O auto-retrato da era vitoriana

Exposição em Nova York reúne os retratos femininos de Julia Margaret Cameron, a grande fotógrafa do século 19. Por Hugo Estenssoro, de Londres

Acima, *The Echo*, de 1868. À direita, *Pomona*, de 1872

Três quartos de todas as fotos tiradas no mundo retratam mulheres e crianças, embora sejam homens os que estão atrás da câmera na imensa maioria das vezes: essas estatísticas levaram Michel Tournier — um grande romancista francês e fotógrafo amador na tradição de Victor Hugo e Émile Zola — a elaborar certas idéias interessantes. Para Tournier, o homem, um "inveterado predador", usa a fotografia para "apoderar-se" em efígie daquilo que ama ou deseja. E ainda que não acredite existir uma "literatura feminina", Tournier acredita discernir uma "fotografia feminina", que seria até melhor do que a masculina pela ternura e cumplicidade que facilita a tarefa às fotógrafas. Ele afirma também que é no passado recente, "quando a mulher deixa de ser fotografada para pegar nas mãos uma câmera" que "tudo muda". A idéia, muito mais elegante do que esse seco resumo indica, tem um defeito capital: contraria a história, já que as mulheres estão atrás das câmeras virtualmente desde os primórdios da fotografia, e com mão de mestre. De fato, nenhuma das artes possui, como a fotografia, um número equivalente de mulheres em lugares de irrefutável eminência. Prova disso, entre outras,

é a obra de Julia Margaret Cameron, parte dela reunida na mostra do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York. A britânica Cameron (1815-1879) é a autora de imagens que ocupam um lugar central na antologia fotográfica do século passado.

Um dos melhores e mais famosos retratos de Cameron, o de Sir John Herschel, feito em 1867, ilustra duplamente a história. Cameron tinha quatro anos quando Herschel descobriu, em 1819, que o hipossulfito de sódio era o melhor método (ainda usado) para fixar os sais de prata, sete anos antes da primeira imagem fotográfica de Niépce. Quando Cameron tira a sua primeira fotografia "satisfatória", em 1864, aos 48 anos, Herschel praticamente acabara de cunhar o termo "instantâneo" (*snapshot*, de 1860).

Na época, a fotografia já era um fenômeno industrial: em 1846 foram vendidas, apenas em Paris, 2 mil câmeras, e em 1849 foi feito na capital francesa algo em torno de 100 mil fotos. Isto é, quando Cameron recebeu seu primeiro equipamento fotográfico de presente do genro, a fotografia já era, além de uma profissão, um hobby de gente rica. Mas, como assinala Roger Fry, o primeiro crítico sério a ocupar-se de Cameron, o fato de ela ter produzido uma extraordinária crônica visual de sua época não se deve apenas à disponibilidade do equipamento fotográfico, mas antes de tudo "ao olho do artista que aponta e focaliza" (introdução a *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*, 1926, que também tem um glorioso ensaio de Virginia Woolf, sobrinha-neta de Cameron). Os retratos de Cameron, no entanto, são muito mais do que uma simples crônica de sua época. Como todo grande artista, Cameron terminou por deixar na sua obra um auto-retrato da era vitoriana.

À direita, *She Walks in Beauty*, de 1874. Julia Margaret Cameron trabalhava com enormes negativos de vidro, banhados na hora com a emulsão fotográfica, mas quebrava dezenas até chegar ao resultado pretendido. Ela recusava-se a usar luz artificial, e as exposições podiam durar até quatro minutos. Para obter os close-ups, usava lentes gigantescas. Como todo bom artista, Cameron chegava a inventar dificuldades para superá-las. Tia-avó de Virginia Woolf, ela conviveu e retratou os maiores nomes da intelectualidade de sua época. Seus retratos femininos, de personagens muitas vezes hoje não identificáveis, compõem a grande imagem da mulher vitoriana e atingem o âmbito artístico quando superam todo idealismo

Onde e Quando

Julia Margaret Cameron's Women. Seleção de 60 retratos femininos. Até 4 de maio no Museu de Arte Moderna de Nova York (11, rua 53 W). De 27 de agosto a 30 de novembro, a mostra estará no Museu de Arte Moderna de São Francisco

De fato, a própria Julia Margaret Cameron foi uma figura paradigmática da era vitoriana, como afirma Virginia Woolf no seu ensaio biográfico. Os vitorianos parecem cada vez mais, com a passagem do tempo, uma raça de gigantes em comparação com a miserável humanidade massificada do nosso século. Obviamente isso é um efeito de óptica histórica, pois, a distância, só vemos os grandes vultos. Mas mesmo sob essa perspectiva, as grandes individualidades vitorianas têm uma vitalidade que só um clima espiritual peculiar pode produzir. No caso de Cameron, esse clima permeia toda a sua vida e culmina nos retratos que ela fez de várias das personalidades-chave do período.

Antes de tudo, Julia Margaret Cameron, como sua sobrinha-neta Virginia Woolf, é fruto de uma família extraordinária. Nem tudo o que se disse da família Pattle é verdade. Não é verdade, como conta Woolf, que o pai de Julia foi um titânico aventureiro e beberrão, morto na Índia, com um fim digno de um Quincas Borba do império britânico. Mas, para inspirar esse tipo de mito, é preciso ter criado um espaço notável na sociedade da época. Julia Margaret, que se casou com um eminente jurista imperial, conviveu com os seus contemporâneos mais brilhantes, de Charles Darwin ao poeta Tennyson, de Herschel ao historiador Carlyle. Deles, deixou-nos imagens que seriam memoráveis mesmo se os retratados fossem desconhecidos.

É nesse detalhe que reside a grandeza de Julia Margaret Cameron. As suas fotos não se limitam ao álbum pessoal de uma pessoa com importantes relações. A prova está na comparação com os grandes retratistas de seu tempo, como os franceses Nadar e Carjat. Estes fotógrafos, basicamente comerciais, conseguiram com freqüência superar os fins lucrativos, produzindo algumas das imagens clássicas do século 19. Carjat, especialmente — compare-se seu retrato de Baudelaire com o feito por Nadar —, captou a personalidade de seus modelos com recursos de exemplar despojamento. Nenhum deles, porém, obteve os resultados de Cameron. Seu sombrio retrato de Carlyle, por exemplo, com leve movimento na exposição e fora de foco, exprime com soberana simplicidade a tempestuosa personalidade do estilista mais torturado da prosa inglesa. Mas temos um exemplo ainda melhor. Um dos mais célebres retratos de Cameron é o de Leslie Stephen, mãe de Virginia Woolf, um dado que só se tornou importante meio século depois do retrato ter sido tirado. O fato de que de alguma maneira essa importância fique explícita, como uma premonição, dá a medida da arte de Julia Margaret Cameron.

Cartier-Bresson costumava exigir dos candidatos à agência Magnum que apresentassem não apenas ampliações das suas melhores fotos, mas também os "contatos" que mostravam todas as imagens do negativo. Não possuímos os contatos de Cameron — que trabalhava com enormes negativos de vidro, de 12 por 16 polegadas, banhados na hora com a emulsão fotográfica —, mas sabemos que quebrava dezenas até chegar ao resultado almejado. Isso era tão caro quanto incomum. A razão era que, como Cartier-Bresson e quase todos os grandes retratistas da fotografia, Cameron procurava capturar o instante mágico em que o retratado, por assim dizer, faz o próprio retrato perante a câmera, os outros e o tempo. Ela recusava-se a usar luz artificial, e as exposições podiam durar até quatro minutos. Para obter os close-ups, usava lentes gigantescas. Como todo bom artista, Cameron chegava a inventar dificuldades para superá-las.

As imagens mais conhecidas da obra de Cameron são os retratos dos grandes homens da época, que ela freqüentava socialmente. Mas a dona de casa, que fez do espaço onde se guardava o carvão seu laboratório, não era uma caçadora de celebridades. Muitas de suas melhores fotos são de parentes, amigos, serventes, na maioria mulheres hoje não identificáveis. A seleção de 60 retratos femininos reunidos no MoMA compõe a primeira mostra em que esse aspecto da obra de Cameron é examinado. Monografias também estão a dar-lhe relevo, mas o recente livro de Sylvia Wolf, *Julia Margaret Cameron's Women* (Yale University Press, £35, 1998), propõe uma falsa tese feminista. Como é de praxe hoje em dia, atribui a Cameron uma visão das coisas que na sua época — aquela época que ela chegou a encarnar tão definitivamente — não existia. Num texto autobiográfico de 1874 (*Annals of My Glass House*), Cameron afirma que seu único objetivo era o de "capturar toda a beleza que passava diante de mim", e seu conceito de beleza incluía a pureza angelical e convencional da mulher vitoriana. É difícil imaginar algo mais alheio ao ideal feminista. Aliás, suas fotos de mulheres só atingem o âmbito artístico quando superam todo idealismo. Isto é, quando se limitam a registrar um momento humano. ■

Acima, *The Kiss of Peace*, de 1869. Abaixo, *The Rosebud Garden of Girls*, de 1868. Cameron afirmou que seu único objetivo era o de "capturar toda a beleza que passava" diante dela, o que contraria recentes leituras feministas de sua obra

Passaporte visado

ARCO 99 consolida presença de artistas brasileiros no cenário internacional

A convidada de honra é a França, mas a 18ª edição da ARCO, a mais conhecida feira de arte contemporânea internacional, que acontece de 11 a 16 deste mês em Madrid, reserva muito espaço para o Brasil. Com 235 galerias e 30 países participantes, a ARCO 99 é um exemplo da consolidação dos artistas brasileiros no exterior.

A presença brasileira na feira data de 1982 e intensificou-se em 1997 com uma edição da ARCO dedicada à arte latino-americana, quando a maioria das galerias do país foi convidada a participar. Mas é a edição de 1999 que passa a exportar nomes brasileiros com a mesma naturalidade e força de mercado com que são expostas e vendidas obras de artistas norte-americanos ou da Europa ocidental. Na ARCO 99, Jac Leirner, Beatriz Milhazes, Ernesto Neto, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Valeska Soares e Adriana Varejão, artistas cujo reconhecimento internacional já está sedimentado, são apresentados pela galeria Camargo Vilaça. Lá também estarão nomes igualmente promissores internacionalmente, como Edgard de Souza, Rochelle Costi, Iran do Espírito Santo e Sandra Cinto, representados pelas galerias paulistanas Luisa Strina, Brito Cimino, Camargo Vilaça e Casa Triângulo, respectivamente, escolhidos por curadores indicados pela própria ARCO. "Edgard foi muito bem representado e chamou a atenção na Bienal. Nesse final de 1998, vendi todas as suas obras na galeria", diz a marchande Luisa Strina.

Outra artista beneficiada com a Bienal foi Sandra Cinto que, além da ARCO, fará uma individual na galeria Bonakdar Janku de Nova York neste ano. A Casa Triângulo, que desde 1989 tem investido no lançamento de novos talentos, apresenta, na ARCO, Cinto e vários artistas dentro do programa *Cutting Edge*: Vânia Mignone, Marcelo Krasilcic, Elias Muradi, Marco Paulo Rolla, Jarbas Lopes e Laura Lima. "Escolhi esses artistas porque trabalham com uma linguagem muito atual, afinada com o que há de mais contemporâneo no mundo. A pintura de Vânia Mignone, por exemplo, tem um olhar fotográfico. Laura Lima faz instauração, que é uma combinação de instalação com performance. Jarbas Lopes trabalha com plástico trançado, com uma tradição que vem de Hélio Oiticica", diz Ricardo Trevisan, da Casa Triângulo. — KC

No alto, *Quartos*, de Rochelle Costi; acima, cibachrome de Edgard de Souza; à esquerda, acrílica e nanquim sobre madeira, de Sandra Cinto. À direita, no alto, o logo da ARCO 99

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO/GALERIA LUISA STRINA

O ESPAÇO DA PINTURA

As obras tridimensionais do pintor Carlos Fajardo

Por Katia Canton
Foto de Eduardo Simões

Carlos Fajardo era um estudante de arquitetura nos anos 60 quando começou a pintar e freqüentar o atelier de Wesley Duke Lee. E foi ao lado de seus colegas de faculdade José Resende, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser que fundou a Escola Brasil, um atelier experimental que funcionou de 1970 a 1974 e que propunha a seus alunos não apenas fazer, mas também pensar as artes plásticas."A partir daí a faculdade de arquitetura se tornaria algo definitivamente inacabado", diz Fajardo.

Paulistano, nascido em 1941, Fajardo é antes de tudo um pensador. Ele substitui a imagem típica do artista que pinta e esculpe com as próprias mãos por uma atitude de questionamento sobre a arte, seus materiais, sobre a superfície do objeto. "Não sou um escultor. O assunto de um escultor é a atração exercida pela gravidade. Minha formação é de pintor e, mesmo nas obras tridimensionais, o meu trabalho é sobre a superfície, tanto a da pintura que adere à parede, quanto a superfície escultórica que adere ao chão.

Desde 1991, Fajardo trocou São Paulo por um sítio em Cotia. Mudou-se com a mulher e a filha para uma casa de pau-a-pique, para "compartilhar a vida com outras famílias: famílias de patos, de galinhas, de borboletas". Lá, conciliou natureza com a bagagem urbana: antiguidades, CDs, obras de arte do próprio artista e livros. Muitos e muitos livros.

Hoje Fajardo se dedica à criação de obras tridimensionais, um longo percurso desde que começou como pintor. Progressivamente elas foram se desprendendo do plano bidimensional, explorando questões sobre a superfície, diferentes materiais e suas capacidades construtivas. É por causa da extensão das perguntas que tenta responder a cada novo projeto que Fajardo não é fiel a material nenhum. "Não acredito na idéia de que o artista vai se aperfeiçoando no mesmo material. Acredito apenas no artista. Acho que o primeiro Giacometti é tão bom quanto o último."

Fajardo utiliza todos os materiais que possam dar corpo a suas indagações sobre a superfície das coisas, sejam os 3.680 tijolos de *Construção*, que hoje fica na frente do Paço das Artes, em São Paulo, seja o cipó de uma grande quase-esfera, forma aliada à observação das cestas vendidas perto do sítio. "Resolvi fazer uma cesta fechada", diz o artista.

Fajardo igualmente utiliza mármore, tecido, látex, argila, aço, chumbo, cimento: "O repertório dos materiais que uso é uma decorrência direta da reflexão sobre a natureza do discurso da pintura". É nesse sentido que o artista diz que sua obra não tem interioridade. Quer dizer, dela não se extrai nenhuma narrativa, a não ser a resolução pura e simples de um problema de conceito sobre materiais, suas superfícies.

"É pela imprevisibilidade da resolução desses problemas que não posso ser um artista profissional, daquele que acorda de manhã, toma seu copo de leite e vai trabalhar no atelier. Não tenho esse tipo de rotina. Posso estar observando a natureza, ouvindo música ou não fazendo nada e, assim mesmo, estar pensando uma obra", diz Fajardo. Uma verdadeira rotina tem sido o ensino: por seu atelier, em pouco mais de 30 anos, já passaram mais de 5 mil alunos. Ele também escreveu uma tese com base nas reflexões contidas no corpo de sua produção entre os anos 60 e 80 e na questão da superfície que norteia todas as suas criações. Mesmo sem ter diploma de bacharel, a tese, defendida em julho de 1998, lhe valeu o título de doutor pela Universidade de São Paulo.

O milagre do maracatu

Livro de Pedro Ribeiro registra o carnaval e a arte dos cortadores de cana da Zona da Mata pernambucana

Durante mais de uma década o fotógrafo paulista Pedro Ribeiro registrou a festa do maracatu em mais de dez cidades do interior de Pernambuco e periferia de Olinda. O resultado está no livro *Maracatu de Baque Solto* (R$ 50, Editora Quatro Imagens): 121 imagens que documentam a arte inusitada de uma comunidade desamparada e pobre que no Carnaval enfeita-se com o luxo de uma tradição.

Ribeiro fotografou o maracatu entre 1987 e 1998. Na parte inicial do livro, suas fotos contam uma antiga história industrial que até hoje não mudou: a mão do "mais forte", que pressiona os cortadores de cana e suas famílias na Zona da Mata pernambucana. Mas no Carnaval o maracatu ganha as ruas e, dentro das vestes que requerem até três meses de preparação — com miçangas, lantejoulas e vidrilhos —, os brincantes (povo do maracatu) põem os óculos escuros (máscaras?), a coroa de rei e rainha, carregam estandarte, flores e bastões. De ônibus eles seguem rumo aos povoados, às cidades. Embebido pelo azougue, uma fusão de cachaça, limão, ervas, cascas de árvores e pólvora, o ritual começa, muitas vezes, num quase-transe, para depois virar procissão organizada. Ribeiro fez um documento ímpar, com extremada precisão e poesia, indispensável para o entendimento da cultura brasileira mais original. Com prefácio de Ariano Suassuna, o livro tem um belíssimo texto da antropóloga Maria Lucia Montes. — DIÓGENES MOURA

Personagens da festa documentada por Ribeiro

Retratos do Brasil

Mostra em Belo Horizonte reúne fotos de Madalena Schwartz

O Instituto Moreira Salles de Belo Horizonte (av. Afonso Pena, 737) mostra *Retratos*, da fotógrafa Madalena Schwartz (1921-1993), uma das mais respeitadas retratistas do país. São 68 fotos de Madalena, húngara de nascimento que começou a fotografar acidentalmente aos 45 anos, depois de ganhar uma câmera num programa de televisão. "Sua timidez encontrou uma forma de compensação na agressividade que a lente da câmera lhe proporcionava", escreve seu filho Jorge Schwartz no catálogo da exposição. Intuitiva, autodidata, ela aprendeu as técnicas de claro-escuro fotografando para teatro nos anos 60. Avessa a tecnologias, Madalena jamais utilizou truques de laboratório em suas fotos, que lhe valeram importantes prêmios internacionais, entre eles a medalha de ouro da 2ª Internacional Photo-Art Exhibition, em Cingapura, em 1971. *Retratos* pode ser vista até 23 de maio no IMS-BH, onde também está em exposição *Fauna Brasileira*, com fotografias de Fábio Colombini. — MARI BOTTER

Dois retratos de 1981: no alto, *Pescador de Caranguejos*; **acima,** *Vendedor de Umbu*

Há vida fora dos shopping centers

Projeto Museu Aberto recupera praças e transforma avenida em São Paulo em corredor cultural

A artista plástica Mariannita Luzzati e o pianista Marcelo Bratke são os idealizadores do *Corredor Cultural – Museu Aberto*, parte de um grande projeto de reurbanização da avenida Luís Carlos Berrini, em São Paulo. A idéia é criar centros de convivência numa região empresarial e recuperar a função das praças: "Em São Paulo, os shopping centers tomaram o lugar que foi das antigas praças, e a convivência entre as pessoas ficou prejudicada. Queremos que as pessoas voltem às praças, se encontrem, se misturem", diz Marcelo, que é filho de Roberto e sobrinho de Carlos Bratke, os arquitetos que deram à Berrini seu perfil atual. A parte inicial do projeto prevê apresentações musicais e a instalação de grandes esculturas em praças diferentes, com obras de Elisa Bracher (já inaugurada), José Resende, Amilcar de Castro, Carlos Fajardo, Hélio Oiticica. O patrocínio é de empresas da região com base nas Leis Mendonça e Rouanet. — MB

Croqui da praça com escultura de José Resende

A CENA AMERICANA DE OITICICA

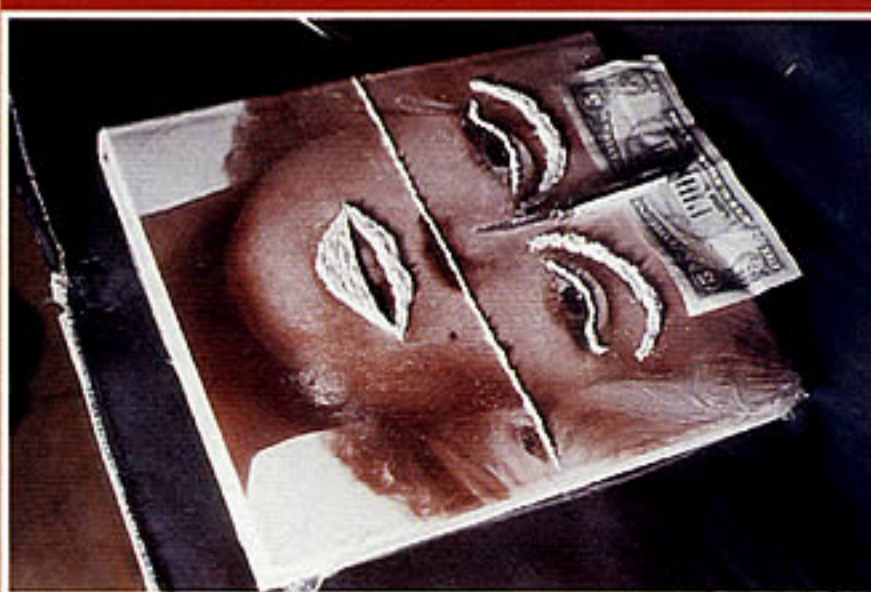
Exposição no Rio mostra produção dos anos nova-iorquinos do artista e sua relação com outras obras de arte conceitual da década de 70

Por Frederico Morais

O título da mostra — *Hélio Oiticica e a Cena Americana* — se presta a equívocos. Nos Estados Unidos, a expressão *cena americana* diz respeito ao movimento regionalista liderado por Thomas Hart Benton e Grant Wood nos anos 30, que glorificava os valores americanos tradicionais contra a arte abstrata. Hélio Oiticica está a quilômetros de distância de tal proposta. Mas tampouco procurou Oiticica em sua permanência de 1970 a 1978 nos EUA aproximar-se da "grande" arte norte-americana e menos ainda da vanguarda já oficializada pelo mercado de arte ou pelas instituições culturais.

Instalado em Nova York, Oiticica voltou suas atenções para um outro cenário, bem mais amplo que o pequeno mundo das artes plásticas. Interessou-se pela fascinante mitologia americana — de Marylin Monroe a Jimi Hendrix —, interessou-se, antes de tudo, pela própria loucura da cidade, por tudo aquilo que nela era *underground*, cultura marginal, étnica e contestadora, enfim, pela barra-pesada da droga e da homossexualidade. À noite, trabalhava em uma firma como tradutor de textos. De dia, vivia enfurnado em seu pequeno apartamento no East Village, cercado por uma parafernália de aparelhos de tevê sempre ligados, telefones, projetores de slides e muito pó. Transformara seu apartamento numa espécie de construção uterina, com beliches que se interligavam, separados apenas por cortinados de filó. Nesse ninho obra-de-arte, viveu a maior parte de seus anos nova-iorquinos, recebendo, seletivamente, amigos brasileiros e também seus *babylonians boys*. Vez por outra, fazia "extraposições" em universidades, projetando seqüências de slides, que ele descrevia como "documentos que mostram formas de atividade experimental não comprometida com a arte enquanto exposições de quadros". Ele projetou diversas obras, algumas já na forma de maquetes, como seus *Subterranean Tropicalia Projects* (1971) e novos "penetráveis", mas não participou do grande circuito norte-americano de arte.

A exceção foi a mostra *Information — Summer 70*, no Museu de Arte Moderna de Nova York, na qual ele e Hans Haacke foram os únicos a merecer salas especiais. Hélio apresentou, na ocasião, uma nova versão de seus ninhos. Dessa mostra participaram também Cildo Meireles, Barrio e Guilherme Vaz. *Information* foi uma das três primeiras mostras internacionais que consolidaram a arte conceitual como a mais forte tendência da arte contemporânea mundial (as outras foram em 1969, na Kunsthalale de Berna, e, em 1970, no Museu de Leverkusen, Alemanha). E é em torno de *Information — Summer 70* que gira a mostra no Centro de Artes Hélio Oiticica, na qual se busca estabelecer um diálogo entre as obras de Oiticica e as de Barrio, Cildo Meireles, Gordon Matta-Clark, Guilherme Vaz, Jack Smith, John Baldessari, John Cage, Beuys, Richard Serra, Vito Acconci e Yoko Ono.

Logo à entrada da exposição está a instalação *Cosmococa*, a obra mais representativa da presença de Oiticica nos EUA. Nela, Oiticica canibaliza um dos grandes mitos da cultura norte-americana, Marylin Monroe, desvelando olhos, boca, lábios, pele e cabelos, à medida que serve o pó branco, com o qual velara o rosto da atriz. E ao desvelar o mito, Hélio se revela, na linha do que lhe disse Raimundo Collares em telefonema do Rio, em agosto de 1970: "Eu nunca quis ser Mondrian, Duchamp, Warhol, eu quero ser Elizabeth Taylor, Elvis Presley, James Dean, Marilyn Monroe". Em *Cosmococa*, ritual antropofágico, Oiticica totemiza a cultura norte-americana ao som de uma potente música, algo caribenha. Nesta, como em outras obras da mostra, encontramos vários temas, materiais e linguagens recorrentes em Oiticica: droga, androginia, narcisismo, travestismo e homenagens — expressões de vidas vividas intensamente, em alguns casos até o limite do crime e do suicídio. E foi nesse submundo da marginália que Oiticica buscou encontrar a beleza. Uma noite ele a encontrou e chegou mesmo a colocá-la sobre seu joelho (*Neyrótika*, 1973), mas um tanto decepcionado concluiu: "A beleza é amarga e praguejei contra ela".

Acima, *Maileryn*, em *Cosmococa*, 1973: canibalização de um dos mitos da cultura norte-americana

Hélio Oiticica e a Cena Americana. Centro de Arte Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Rio de Janeiro). Até 28 de março

FOTO DIVULGAÇÃO

As Mostras de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Frans Weissmann – Uma Retrospectiva** *Cantoneiras* (detalhe) Frans Weissmann	Museu de Arte Moderna (Parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 011/549-9688). Com paredes envidraçadas que o integram à paisagem do Parque do Ibirapuera, onde está instalado, o MAM tem abrigado alguma das mais importantes mostras de arte contemporânea do país.	Exposição de 75 obras do artista, entre esculturas e pinturas.	Até dia 14/3. De 3ª a 6ª, das 12h às 18h. Às 5ªs, até às 22h. Sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5 e 2,50.	Weissmann é um dos maiores nomes do construtivismo brasileiro, que assimilou de forma pessoal ao adotar um registro leve e lúdico.	Na capacidade de Weissmann de renovar sua pesquisa, com variações em torno da alternância cheio–vazio nas esculturas e positivo–negativo nas pinturas.	Catálogo com 256 págs. e textos de Alberto Tassinari, Ronaldo Brito e Ferreira Gullar, entre outros.	Aproveite para ver a exposição *Desenhos no Acervo do MAM*, com curadoria de Tadeu Chiarelli, na Sala Paulo Figueiredo. E para ir à loja do museu onde há objetos de design dos irmãos Campana, jóias de Arnaldo Battaglini, cerâmicas de Kimi Nii, jogos para crianças e livros de arte.
SÃO PAULO	**José Antonio da Silva: Pinturas 1947-1995** *Auto-retrato Livre da Mordaça* José Antonio da Silva	Pinacoteca do Estado de São Paulo (av. da Luz, 2, tel. 011/229-9844). Depois de passar anos praticamente abandonado, o prédio projetado por Ramos de Azevedo passou por uma reforma assinada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha. O acervo da pinacoteca ganhou uma área de exposição permanente no segundo andar.	Mostra que reúne 140 obras do artista.	Até dia 28.	Silva é o maior dos artistas primitivistas brasileiros. Primitivistas, claro, não devem ser confundidos com primitivos, toscos, rudes. Mas a arte de Silva tem apenas achados visuais que não chegam à grandeza que lhe atribuem.	No "modernismo" que rompe com a hierarquia entre figura e fundo. Apesar de "instintivo", Silva tem influências claras de alto repertório, como Van Gogh.	Catálogo à venda na loja do museu por R$ 35.	Na própria Pinacoteca está a mostra de Manolo Valdés, artista espanhol celebrado em seu país como um dos pintores que mais dialogam com a tradição figurativa espanhola.
SÃO PAULO	**Casa da Fazenda** *Ciranda Noturna* (detalhe) Thomaz Ianelli	Casa da Fazenda (av. Morumbi, 5.594, tel. 011/842-2810). Construída em 1813 pelo inglês John Maxell Rudge para ser a primeira fazenda de chá do Brasil, a Casa da Fazenda foi restaurada pela Academia Brasileira de Arte e História e passa a abrigar um centro cultural.	Exposições: *Um Olhar na Figuração*, de Thomaz Ianelli e *Filhos de Nossa Terra*, esculturas do artista peruano Felipe Lettersten.	Até dia 20. De 3ª a dom., das 11h às 18h. R$ 7.	Thomaz Ianelli é um dos grandes coloristas do país. Das oito telas de sua produção dos anos 80 e 90 que apresenta, seis são expostas pela primeira vez.	Nas três *assemblages* criadas no ano passado por Ianelli especialmente para essa exposição.	Não tem catálogo.	Visite a área museológica que funciona na ex-senzala dessa antiga fazenda paulistana, transformada agora num novo espaço cultural.
RIO DE JANEIRO	**Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner** *Concreto* Alfredo Volpi	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (av. Infante Dom Henrique, 85, Aterro do Flamengo, tel. 021/210-2188). O museu tem projeto de Augusto Reidy, exemplo do melhor da arquitetura moderna.	Mostra do acervo do colecionador – quadros, objetos e móveis –, exemplar do que de melhor se fez em arte geométrica no país.	Até dia 7/3. 3ª, 4ª, 6ª, sáb. e dom., das 12h às 17h30; 5ª, das 12h às 19h30. R$ 5.	O construtivismo não chegou à revolução estético-industrial que ambicionava, mas produziu uma pesquisa gráfica e formal de grande nível. A coleção de Leirner mostra um dos períodos mais consistentes da arte brasileira.	Nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, cuja fase inicial já demonstra grande criatividade.	O catálogo, com 88 páginas, tem reproduções das obras expostas e fotos. Preço a ser definido.	Athos Bulcão reúne no MAM sua arte em azulejos, com 40 padrões de desenhos que compõem seus murais, espalhados pelo país. No dia 4, às 18h30, haverá visita guiada com o curador do museu, Agnaldo Farias.
RIO DE JANEIRO	**Caminhando – Retrospectiva Lygia Clark** *Bicho 1960-63* (detalhe) Lygia Clark	Paço Imperial (praça 15, 48, Centro, tel. 021/533-4407). O prédio foi inaugurado em 1743 e transformado em centro cultural há 13 anos. Foi casa da Família Real portuguesa, sede dos Correios e Telégrafos e da Casa da Moeda. Foi lá que a Princesa Isabel assinou a Lei Áurea.	Retrospectiva da artista neoconcretista brasileira, com 215 obras, que já foi vista em Portugal, Espanha e França.	Até dia 28. De 3ª a dom., das 12h às 18h30. R$ 2.	Lygia Clark é uma das maiores artistas brasileiras, e sua reputação só faz crescer no país e no exterior. Mas a arte terapêutica não precisa ser levada a sério. O melhor da obra é mesmo a fase neoconcreta, em que abandonara o rígido sem cair no delirante.	Nas maquetes de meados dos anos 50, ambientes criados com a evolução da pintura de sua primeira e mondrianesca fase.	Tem catálogo-livro, de 370 págs., com todas as obras da artista e textos. R$ 100.	No mesmo local, mostras das artistas Anna Bella Geiger, Amélia Toledo e Beatriz Milhazes, com obras inéditas.
B. HORIZONTE	**Galeria Celma Albuquerque – Acervo** *Madeira* (detalhe) José Bento	Galeria Celma Albuquerque (r. Antonio Albuquerque, 885/893, tel. 031/227-6494, Savassi). Aberta em 1998, a galeria é a maior de Belo Horizonte. Sua proposta é investir na arte contemporânea brasileira e funcionar como um centro cultural, oferecendo cursos, palestras e ciclos de cinema.	Exposição de obras de Antonio Dias, Iole de Freitas e Fábio Miguez, entre outros.	Até março. De 2ª a 6ª, das 9h30 às 21h. Sáb., das 9h30 às 16h.	A galeria, com 1.200 metros quadrados, é a maior de Belo Horizonte e tem acervo importante.	Na abrangência e variedade de estilos do acervo da galeria.	Não tem catálogo.	Aproveite o Café Galeria, que funciona no mezanino da galeria. Confira também, por telefone, a programação cultural no miniauditório, com cursos de arte e palestras.
EXTERIOR	**David Hockney, Espace/Paysage** *Flight into Italy-Swiss Landscape* (detalhe) David Hockney	Galerie Sud, Centre Georges Pompidou, Paris, França. O centro cultural passa por uma grande reforma, e seu prédio principal está fechado para o público, as mostras atuais sendo abrigadas nas galerias que compõem o conjunto arquitetônico instalado no Les Halles.	Mostra com 50 telas, fotografias e instalações do artista.	Até dia 26/4.	Hockney é um dos artistas britânicos que foram responsáveis pela preservação e renovação do figurativismo nos anos 60 e 70. Sem ter o gênio de Francis Bacon e Lucian Freud, ele criou seu estilo com grande competência e versatilidade.	Nas obras recentes, em especial as paisagens, que têm menor rigidez gráfica e com isso ganham uma liberdade cromática atraente.	Tem catálogo.	De metrô chega-se facilmente ao Musée D'Orsay. Além de ter uma das maiores coleções de pintores impressionistas, o museu abriga no momento importante mostra de Van Gogh.
EXTERIOR	**Brassaï: The Eye of Paris** *Pont-Neuf, Paris* (detalhe) Brassaï	Museum of Fine Arts (Bissonnet, 1.001, Houston, Texas, Estados Unidos). Um dos destaques do museu é seu jardim de esculturas, o Cullen Sculpture Garden, projeto do escultor japonês Isamu Noguchi.	Mostra com 140 fotografias, desenhos, esculturas e livros organizada para comemorar o 100º aniversário de Brassaï.	Até dia 28.	Um dos maiores fotógrafos do século, Brassaï tem, como seu conterrâneo Cartier-Bresson, o dom raro de unir o flagrante cênico e o senso construtivo, captando instantâneos com grande domínio estético.	Na percepção das luzes e figuras de Paris, arranjadas na composição como se tivessem sido encomendadas pelo fotógrafo.	O catálogo tem ensaios de Tucker e Richard Howard e uma entrevista exclusiva com Brassaï.	Houston tem uma atração imperdível: a Rothko Chapel, onde estão os murais pintados no final da vida pelo artista norte-americano Mark Rothko.
EXTERIOR	**Portraits by Ingres: Images of an Epoch** *Odalisca* (detalhe) Ingres	National Gallery (Trafalgar Square, Londres, Inglaterra). Com um acervo de 2.300 pinturas, abriga a coleção nacional de arte ocidental do século 13 ao 19.	Mostra com 40 pinturas e 50 retratos em desenhos.	Até dia 25/4. De 2ª a sáb., das 10h às 18h; 4ª, até às 20h; dom., das 12h às 18h.	Na grande cisão da arte ocidental (entre as cores de Delacroix e as linhas de Ingres), muita rotulação atrapalhou sua superação, iniciada por Cézanne. Ingres se tornou o "classicista" ou "formalista", mais preocupado com aparências do que essências.	Nos pequenos detalhes e desvios expressivos que Ingres põe nos retratos, dando-lhes um ar de estranheza que exige olhar atento, menos preconceituoso.	Tem catálogo. Preço a ser definido.	Durante o período da mostra, uma série de palestras sobre a produção do artista acontece nos auditórios do museu, que às 4ªs tem também programadas apresentações musicais.
EXTERIOR	**Monet in the 20th Century** *Charing Cross Bridge, Overcast Weather* (detalhe) Claude Monet	Royal Academy of Arts (Piccadilly, Londres, Inglaterra). Fundada em 1768, é a mais antiga instituição britânica dedicada às belas artes, recebendo 1 milhão de visitantes por ano.	Mostra com 80 pinturas produzidas por Monet nos primeiros 26 anos do século.	Até dia 18 de abril. De dom. a 5ª, das 9h às 18h; 6ª e sáb., das 9h às 22h.	A exposição mostra como o fundador do impressionismo ainda pintou, durante o primeiro quarto deste século, de forma vigorosa e inovadora.	Nas paisagens eternas de Giverny, onde Monet viveu, e nas cenas de Londres e Veneza. E nas sete famosas ninféias, marca registrada do pintor.	O catálogo, com 120 ilustrações, traz todos os quadros da mostra e quatro ensaios sobre Monet.	Quase em frente da Royal Academy fica a Hatchard, a livraria mais sofisticada de Londres, que tem uma notável seção de livros de arte.

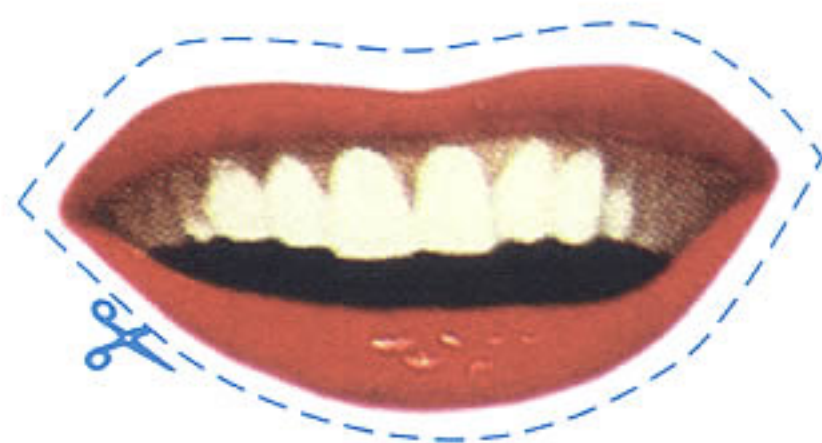
FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

Carmen Miranda Inc.

Aos 90 anos, Carmen Miranda, considerada a personalidade mais conhecida da América Latina, tem sua imagem transformada em marca

Por André Luiz Barros

Ilustrações de Rico Lins

Como todo mito digno do nome, Carmen Miranda parece ser maior do que a história de seu tempo, ou melhor, pairar absoluta, independentemente dela. Como todo mito, resume em si contradições, paradoxos insolúveis, e seduz por causa deles: vestia-se de baiana, mas representa as Américas Central e Latina; chegou ao sucesso cantando em português para o público americano, que costuma rejeitar veementemente outras línguas; representou a pura alegria em plena 2ª Guerra Mundial; exalava energia, graça e sensualidade 24 horas por dia, mas teve uma vida amorosa infeliz; foi a mais famosa cantora brasileira, mas foi rejeitada pela forma como fez sucesso e dinheiro nos Estados Unidos. Contudo, 90 anos depois de seu nascimento, não bastasse ter se transformado na imagem latino-americana mais conhecida do século, Carmen Miranda vai se tornar marca de fato, licenciada pela família, para dar nome a uma linha de produtos, de perfume a roupas.

É exercício vão, quase ficcional, arriscar explicações de causas e do contexto histórico que levaram Maria do Carmo Miranda da Cunha — portuguesa de Marco de Canavezes, vinda com menos de 1 ano para o Brasil, filha de barbeiro que em tempos árduos passou fome em família, nascida em 9 de fevereiro de 1909, e vitimada por um colapso cardíaco na noite de 5 de agosto de 1955 — a transformar-se na mais famosa e rica cantora do Brasil nos

Ao transformar a indumentária estilizada de baiana em símbolo, Carmen Miranda (na página oposta) transformou-se numa imagem perene

MÚSICA

Sérgio, que chegou a pedir ao amigo escritor Fernando Morais que desse uma olhada no National Archives, em Washington, quando este foi vasculhar documentos americanos para seu livro *Olga*. "A idéia era conferir se o nome dela constava de alguma lista da Política de Boa Vizinhança. Pois, nos documentos do governo americano, já informatizados, não havia nem sequer uma referência a ela", diz Antônio, questionando a tese de direcionamento político do fenômeno Carmen Miranda.

Essa, no entanto, é uma das teses históricas preferidas de pesquisadores do mito Carmen Miranda. Segundo essa tese, por conta da Política de Boa Vizinhança, criada pelos Estados Unidos para aproximar-se durante a guerra dos países da América Latina, no âmbito cultural, Carmen teria sido incluída em alguma lista de estrelas a serem "importadas" do sul. A réplica coincide com a lógica do: "Mas, se é assim, por que só ela chegou, etc.?": Se foi assim, onde estão as estrelas argentinas, uruguaias, chilenas ou mexicanas incluídas na suposta lista? E alguém conhece o brasileiro Cândido Botelho, que também em 1939 rumou para os Estados Unidos cantando com uma fantasia de marroeiro? Ou Laura Suarez, que como Carmen foi recebida pelo presidente Franklin D. Roosevelt na Casa Branca e, como Carmen, vestia-se de baiana? De novo: por que só ela chegou aonde chegou?

Outra das explicações preferidas do mito Carmen se ligam à 2ª Guerra Mundial, já que o período de explosão e auge de Carmen nos Estados Unidos vai exatamente de 1939 a 1945. A conclusão é de que o público americano precisava de fantasia, ilusão, escapismo, numa época de agudas incertezas mundiais. O curioso é que, no paralelo histórico anterior — a Grande Depressão provocada pela queda da Bolsa de Nova York, em 1929 —, a "esperança" do público havia sido despertada pela atriz-menina Shirley Temple, americana até a medula. Por que, durante a 2ª Guerra, parte dessa

Onde e Quando

• *Taí!... Carmen Miranda*, de Iberê Magnani (Editora DBA). Biografia de cerca de mil páginas. A sair este mês.
• *O Mito Carmen Miranda*. Série de quatro espetáculos musicais: *O Início de um Mito*, com participação de Olívia Byington (de 3 a 7/3, 19h); *As Irmãs Miranda*, com Itamara Koorax e Soraya Ravenle (de 10 a 14/3, 19h); *Disseram que Eu Voltei Americanizada*, com o grupo Las Chicas (de 17 a 21/3, 19h); *A Pequena Notável em Hollywood*, com Rosana (de 24 a 28/3, 19h). Teatro 3, Centro Cultural Banco do Brasil (r. Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro. Tel. 021/216-0237).
• *Carmen Miranda – 90 Anos*. Exposição de trajes, objetos e fotos. Abertura no dia 9/2, no Museu Carmen Miranda (av. Rui Barbosa, s/nº, Parque do Flamengo, Rio de Janeiro). De 2ª a 6ª, das 11h às 17h. Ingresso: R$ 1.
• *No Tic Tac de Carmen Miranda*. Mostra com trajes usados em filmes, fotos e discos, exibição de 14 filmes estrelados pela atriz e 6 documentários sobre ela. No Conjunto Cultural da Caixa (praça da Sé, 111, 4º andar, Centro, São Paulo. Tel. 011/3107-0498)

"esperança" necessária nos tempos de crise se deveria a uma estrangeira recém-chegada? E ainda: como explicar sua ascensão no exato momento em que o esforço de guerra – não tão grave quanto na Europa, é claro, mas que obrigava a racionamento de alimentos e combustíveis e até blackouts em Nova York – levou, é claro, também a uma diminuição nas produções em Hollywood, no mesmo período? Foi uma época em que a dupla Judy Garland e Mickey Rooney era a única a garantir bilheterias para a Metro: a era Fred Astaire–Ginger Rodgers acabou exatamente em 1940, data do primeiro filme de Carmen, *Down Argentine Way* (*Serenata Tropical*). Para se ter uma idéia de seu prestígio, de 1940 a 1944, cada estúdio de Hollywood produzia apenas 10% de seus filmes com cor, por conta dos altos custos do equipamento. Dos oito filmes de Carmen no período, só *Quatro Moças num Jipe* foi em preto-e-branco, e isso porque Carmen só fazia uma participação especial nele; ou seja, na época, Carmen Miranda era mais valorizada pela 20th Century-Fox do que a americana e loura Betty Gable, que fez vários filmes em preto-e-branco, embora fosse a queridinha do diretor da companhia, Darryl F. Zanuck, que, como se sabe, tinha queda por louras.

Se é impossível explicar só com as causas históricas o fenômeno Carmen Miranda, pode-se, pelo menos, com cuidado e muita pesquisa, rastrear alguns fatos e traços que ajudaram em sua transformação em mito, levando-se sempre em conta que sua marca fundamental (que a tudo explica, sem explicar) era mesmo a força da mulher de exíguos 1,53 metro de altura para encantar, quem quer que estivesse próximo a ela, com sua performance cheia de trejeitos, caras e bocas, muito ritmo, uma voz cativante e gozadora, bom humor constante e graça no vestir – ou seja, um conjunto de talentos. Isso ela possuía antes de subir num palco: em 1930, o compositor de *Taí...*, Joubert de Carvalho, ouviu pela primeira vez a voz de Carmen e testemunhou que "era como se eu, além de ouvir a intérprete, a estivesse vendo também, tal era a personalidade marcante que jorrava da gravação". No mesmo dia, Joubert não só conheceria a cantora pessoalmente como comporia para ela a marcha *Taí...*. Ao mostrar-lhe a música, ela disse: "Na hora da bossa, eu entro ▶

E Ela Com Isso?

Fenômenos de popularidade imensos e perenes devem ser só saboreados

Por João Máximo

Há pelo menos dois começos para o filme que estão pretendendo fazer sobre Carmen Miranda. Um, bem bacaninha, bem cinematográfico, bem história de Cinderela de Hollywood, daquelas a que um roteirista descuidado não consegue resistir. Vamos a ela.

A bordo de um transatlântico de luxo, viajam de férias para o Brasil Lee Shubert e Sonja Henie. Ela, patinadora de gelo, campeã olímpica, agora estrela da Fox. Ele, um dos irmãos Shubert, trinca de empresários americanos que, naquele 1939, possuía mais de 80% dos teatros dos Estados Unidos. O filme pode começar aí ou um pouco depois, Lee e Sonja indo "por acaso" ao Cassino da Urca para ver o show da noite. E nele, uma certa Carmen Miranda, brasileira da qual, até aqui, nunca tinham ouvido falar. Pois os dois ficam boquiabertos logo depois do primeiro número da sambista graciosa, de coreografia própria, gestos insinuantes, grande presença de palco, qualidades que disfarçam a voz pequena e semitonante. Lee Shubert contrata-a ali mesmo para seu próximo musical na Broadway, *The Streets of Paris*.

Essa cena de abertura nos leva a outra, Carmen já nos States, cantando e dançando com sua baiana, saia aberta ao longo da perna direita, tamancões imensos, tabuleiro sobre a cabeça enfeitado de bananas e abacaxis. Broadway, Hollywood, o mundo. A moça pobre nascida em Portugal – mas já em pequena morando entre as casas do pecado e os cabarés proibidos da Lapa carioca – tinha a América aos seus pés da noite para o dia. Transformava-se num ídolo, na mulher mais bem paga do cinema, numa imagem do Brasil, num símbolo gay (o termo ainda não tinha o significado que tem hoje), na personagem da nossa música popular de maior sucesso no show business americano, então e para sempre. Um começo de filme bacaninha, só que pouco verdadeiro.

O outro começo, real mas menos cinematográfico, nos mostra que Lee Shubert já sabia de Carmen Miranda quando viajou ao Brasil com Sonja Henie. Eram os tempos da Política de Boa Vizinhança, o governo Roosevelt empenhado num "intercâmbio artístico" mais *fake* do que a baiana de Carmen. A idéia americana era importar artistas da América Latina e ao mesmo tempo exportar os seus, só que com mais força, de modo a impor sua arte, sua cultura, suas tradições aos povos *south of the border*. Sabia o governo Roosevelt que, conquistando-os culturalmente, teria esses povos como aliados. Ou, se preferirem, como vizinhos servis. O mundo estava prestes a se dividir em 1939.

E Carmen com isso? Nada, claro. Os americanos a importaram num pacote de rumbeiros e boleristas, milongueiros e conguistas, *latin lovers* e conchitas caricatas. Tudo em nome da Política de Boa Vizinhança. Shubert só tinha conhecimento de que ela era a cantora mais popular do Brasil. Quem sabe suas bizarrias não virariam moda por lá, como já havia acontecido com tantas? Só não contava que, mais que moda, Carmen se transformaria em Carmen Miranda.

O sucesso, na Broadway ou em Hollywood, muitas vezes tem um quê de inexplicável, de misterioso. Até hoje. Quem será capaz de dizer o que levou a América e o mundo a idolatrar um canastrão como Rodolfo Valentino? Ou a endeusar uma atriz mediana como Greta Garbo? Há uma palavra que explica tudo de maneira simples e simplista: carisma. O que Carmen Miranda tinha de sobra. Não era a melhor cantora brasileira, embora fosse a de público maior e mais fiel. Seus discos, gravados no Brasil antes de Lee Shubert a levar, não eram exatamente modelos de qualidade. Podiam ter arranjos geniais de Pixinguinha, sambas e marchas imortais de Ary Barroso, Lamartine Babo e Assis Valente, repertório que agitava os foliões em dias de Carnaval, mas raros mereciam ser considerados "grandes discos". Carmen não tinha muita voz, não era afinada, dava trabalho aos maestros nos estúdios, nem sempre respeitando deixas e tons. Mas tinha carisma. Ou, como se dizia na época, tinha *it*. Foi esse *it* que seduziu os americanos. O *it* e todo aquele visual diferente que ela levara na bagagem: a fantasia extravagante, o gestual próprio. Não há como explicar a dimensão de seu sucesso senão como os de Garbo e Valentino.

Carmen Miranda tem admiradores delirantes até hoje, quase 45 anos depois de sua morte. E até nós, que reconhecemos que poucos de seus filmes continuam assistíveis, que seu jeito de *brazilian bomshell* já não conquista novos fãs, que sua arte ficou datada, que seus discos americanos são ainda inferiores aos brasileiros, não conseguimos deixar de admirá-la.

O final do filme, todos sabem. E pode ser bacaninha mesmo sem fugir da realidade. Ou mesmo considerando que Carmen não foi feliz, que viveu amores frustrados, que teve um marido que a explorou até a morte, que viveu os últimos dias dividida entre estimulantes e antidepressivos, que foi, enfim, mais mulher sofrida que pequena notável. E é bom que o filme não tente explicá-la, nem mesmo pelo *it*. Fenômenos de popularidade, imensos e perenes, como os dela, não se explicam: saboreiam-se.

Acima, em foto da série produzida para os fãs nos anos 40

com a boçalidade...". Cenas como essa mostram o poder de sedução, pelo jogo verbal, inclusive, da ex-funcionária da chapelaria La Femme Chic, no Centro do Rio, que atraía fregueses cantando atrás do balcão. Anos depois, no grande palco do show business americano, esse talento se traduziria na facilidade de troçar da sua própria ignorância da língua inglesa (quando passou a falar fluentemente, fingia que errava) e na agilidade vocal ao cantar letras que soavam como uma espécie de percussão cômica até para ouvidos brasileiros (que dirá para os americanos), como em *Bambo do Bambu*: "Olha o bambo do bambu, bambu/ E olha o bambo do bambu, bambu lê-lê (...)/ Quero ver dizer três vezes,/ Bambu lê, bambu lá-lá". Imagine-se Carmen fazendo um ligeiro pot-pourri, de apenas seis minutos, com esta música e mais *Mamãe Eu Quero* ("Dá a chupeta pro neném não chorar!"), *Touradas em Madri* ("Parará tibum, bum, bum!"), *O Que é Que a Baiana Tem?* ("Quem não tem balangandãs não vai ao Bonfim") e *South American Way*, nessa estréia americana, e entende-se por que até Greta Garbo, que nunca antes entrara num night club nova-iorquino, foi ao Versailles conhecer a *brazilian bombshell* (referência às bombas reais da guerra), sem falar em Judy Garland, Mickey Rooney, Robert Taylor, Katherine Hepburn, James Stewart, Errol Flynn, Joan Fontaine, etc., um séquito de altos salários hollywoodianos que fizeram o de Carmen pular imediatamente para US$ 12 mil.

Nessa época, o contrato de Carmen a obrigava a repartir 50% do que recebia com Lee Shubert, o megaempresário da Broadway que a levara para lá, provavelmente depois de pesar prós e contras, como: era latina, morena demais, baixa demais, não falava inglês e ainda exigia que ele levasse os seis músicos do Bando da Lua. Essa exigência, aliás, explica muito do sucesso da cantora, que aos olhos americanos de 1939, que lotavam cinemas para ver o drama da inglesa Vivien Leigh, em *E o Vento Levou...*, e a estréia da também dramática Ingrid Bergman, era um verdadeiro E.T., com graça e ritmo, é claro. "Tive grande sorte de vir acompanhada pelos rapazes do antigo Bando da Lua (...). Sem esse ritmo, eu teria sido apenas mais uma cantora latino-americana. Você sabe bem como as músicas brasileiras ficam acubanadas e amexicanadas quando caem nas mãos das orquestras americanas", disse Carmen em entrevista de 1948 à revista *O Cruzeiro*. O que ela chama de sorte foi visão artística aguçada: a exigência de levar o Bando da Lua foi jogada de mestra. Carmen só não previu o refluxo brasileiro, a onda de antipatia a seu sucesso, que já se armava. "Há muita gente irritada com isso. Então é assim que o Brasil brilha nos Estados Unidos: com uma portuguesa cantando sambas negróides de mau estilo?", escreveu um jornalista na *Folha da Noite*.

Acima, em sua casa de Beverly Hills, nos Estados Unidos, nos anos 40, em foto do arquivo da família. Capaz de imortalizar vestidos como o que se vê abaixo, exibindo a barriga numa época em que calcanhares à vista causavam *frisson*, Carmen manteve vida pessoal discreta, e um casamento infeliz

Melhor seria, talvez, tentar desvendar parte do enigma Carmen Miranda por meio dos documentos, fotos, gravações e filmes aos quais todos têm acesso. Bom exemplo é a gravação de *Taí, Pra Você Gostar de Mim*. Quem quer que a ouça percebe, já em 1930, uma Carmen ainda pouco conhecida mas já relaxada, com timbre de comediante, inventando síncopes para dar graça à interpretação, alongando notas, incluindo um "Hein?" brejeiro na letra, em suma, agindo quase como uma atriz que canta. O detalhe impressionante é que Carmen foi a primeira cantora no Brasil a fazer sucesso primeiro no disco e só depois no palco, naqueles primórdios da indústria fonográfica no país: outras, como Aracy Côrtes, vinham do teatro de revista e só gravavam disco quando já famosas. A *Taí*, título tão famoso que nos anos 80 virou marca de guaraná da Coca-Cola, seguiram-se *Alô, Alô* (1934), *O Tique-taque do Meu Coração* (1935), *Adeus, Batucada* (1935), *Cantores de Rádio* (1935), *No Tabuleiro da Baiana* (1936), *Camisa Listada* (1937), *E o Mundo Não se Acabou* (1938), *Na Baixa do Sapateiro* (1939) e, *not least*, *O Que é Que a Baiana Tem?* (1939), entre muitas outras.

Outra possível pista para desvendar-se o "mistério Carmen" está nas raras fotos de sua estréia nova-iorquina, no espetáculo *Streets of Paris*, em 16 de junho de 1939. Carmen parece estar num botequim da Lapa, fazendo gracinhas para amigos: seus olhos variam do arregalo à faceirice, sua boca se abre num riso gostoso, relaxado, suas mãos inventam dedilhados no ar e, no entanto, ela está iluminada por um poderoso *spot* da Broadway, centro nervoso do show business internacional, sozinha no palco, sobre um fundo negro onde, é claro, "escondia-se" o Bando da Lua. Ou seja, no país da performance, onde a indústria do cinema, desde 1930, criara mitos com a força de Greta Garbo e Clark Gable, e onde se media a fama pela competência do artista de atrair a atenção dos espectadores como bom *entertainer*, fosse sobre um palco ou na tela do cinema, Carmen Miranda fez sua viagem sem volta para o plano da mitologia: deixou a história para subir a um panteão de poucos.

O libretista libertário

A autobiografia de Lorenzo Da Ponte, libretista de óperas de Mozart, traça o percurso de um aventureiro e o perfil de uma época. Por Luis S. Krausz

Lorenzo Da Ponte (1749-1838) entrou para a história da música como o libretista que concebeu os textos de três das óperas italianas de Wolfgang Amadeus Mozart: *As Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* e *Così fan Tutte*. Mas Mozart ocupou, na vida desse poeta vêneto de origem judaica, um papel apenas secundário, bem menos importante, por exemplo, do que o de compositores indiscutivelmente menores, como Salieri, retratado nas suas memórias como um egoísta intolerável — mas que lhe arrumou o cargo oficial de poeta do teatro da corte imperial de Viena —, ou Martin y Soler, hoje virtualmente esquecido, mas em seu tempo muito apreciado pelo kaiser austríaco José 2º.

Esta é só uma das muitas surpresas que aparecem na autobiografia *Lorenzo Da Ponte — Memórias*, publicada pela primeira vez nos Estados Unidos entre 1823 e 1827, e agora lançada pela Lacerda Editores (436 págs., R$ 36), com tradução de Vera Horn. A movimentada e longa — tanto geográfica como cronologicamente — trajetória de Da Ponte começa na cidade de Ceneda, no Vêneto, tem lances espetaculares em Veneza, continua em Gorizia, Dresden, Viena e Londres e termina em Nova York, onde o poeta ocupou, no fim da vida, o cargo de professor na hoje prestigiosa Columbia University. Trata-se de uma trajetória digna de um de seus muitos libretos — dos quais só os acoplados à música grandiosa de Mozart tiveram larga divulgação na posteridade. Os textos, hoje entoados no mundo inteiro, de *As Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* e *Così fan Tutte* são só uma pequena amostra da obra que Da Ponte

Italiano que cruzou a Europa e atravessou o Atlântico, Lorenzo Da Ponte (pág. oposta) escreveu os libretos das mais importantes óperas italianas de Mozart: *Così fan Tutte*, *As Bodas de Fígaro* e *Don Giovanni*, cujo detalhe de partitura se vê na página oposta

desenvolveu como libretista em Viena. De maneira pouco lisonjeira, há autores que se referiram a ele como uma verdadeira fábrica de libretos. Na verdade, ele foi muito mais do que isso.

Ser libretista era, em seu tempo, apenas relativamente valorizado. Não se tratava de um trabalho de criação propriamente dito. Sempre tomando como base dramas e poemas de outros autores, o libretista apenas transformava o seu conteúdo em versos de métrica compatível com as formas musicais estabelecidas pelo compositor. Era, portanto, uma espécie de trabalho técnico, embora dependesse de um domínio singular dos ritmos e das palavras de determinada língua para verter certos conteúdos nas fôrmas inflexíveis das medidas rítmicas preestabelecidas. Em tempos como os nossos, em que predomina o silêncio das mensagens escritas, isso pode parecer muito original. Mas nas sociedades em que o discurso oral, a palavra pronunciada e a arte da retórica eram inegavelmente mais importantes

Embora imortalizado como libretista de Mozart (acima), a relação de Lorenzo Da Ponte com o genial compositor não merece mais do que algumas páginas na movimentada autobiografia (abaixo, a edição brasileira) do aventureiro que, à maneira de suas personagens, viveu peripécias dignas dos enredos operísticos: casamentos desfeitos na última hora, escapadas espetaculares, intrigas e tramas secretas

do que o texto impresso – acessível a muito poucos –, saber falar tinha primazia sobre saber escrever. E para saber falar – em prosa tanto quanto em verso – era imprescindível conhecer a fundo os ritmos e a métrica da língua. Sirva como exemplo a importância que tinha, nas universidades da época, a cadeira de retórica (falada, é óbvio), hoje virtualmente inexistente, e na qual Da Ponte foi mestre. Assim, ao menos em sua atividade como libretista, ele foi menos um poeta que se considerasse divinamente inspirado do que um dos muitos conhecedores de uma técnica hoje praticamente esquecida.

À maneira do que acontece a uma personagem de ópera, não faltam à vida que Da Ponte descreve em suas memórias as escapadas espetaculares, os lances heróicos, os casamentos desfeitos na última hora, as intrigas e armadilhas preparadas por inimigos secretos. Sua vida e o assunto de seu trabalho coincidem em mais de um ponto. Também próximos ao universo operístico são o gosto de Da Ponte pelo farsesco e o espírito lúdico que anima uma incansável existência, cheia de altos e baixos e de deliciosas reviravoltas, numa época em que as sociedades européias eram dominadas pela aristocracia, quando a ética protestante e seu inseparável parceiro, o espírito do capitalismo, não tinham ainda se tornado os soberanos.

Soberano, na vida assim como na obra de Da Ponte, é o espírito de aventura – o mesmo que faz triunfar o amor de Fígaro por Susanna, derrotando o conde Almaviva em *As Bodas de Fígaro* ou que, em seu aspecto mais sombrio, leva Don Giovanni a assassinar o Comendador, pai de Donna Anna, em *Don Giovanni*. O individualismo triunfante que transgride os valores ainda remanescentes dos tempos feudais na sociedade de sua época leva as personagens dos libretos de Da Ponte (assim como ele mesmo) a atravessar as fronteiras e mesmo os mares, e fazem deles (autor e personagens) figuras características de uma era de transformação. O texto de Da Ponte para *As Bodas de Fígaro*, inspirado no drama pró-revolucionário, de 1785, do francês Beaumarchais, pode ser lido como um retrato da vitória do puramente humano sobre o que está estabelecido como nobre, mas não o é verdadeiramente; como o triunfo de uma moral legítima sobre a capacidade de criar intrigas; como o avanço da perspicácia e da racionalidade sobre os costumes retrógrados e o mero tradicionalismo.

Com sua existência, portanto, assim como com a de suas personagens, Da Ponte parece, a todo tempo, querer demonstrar que, à maneira do que acontece em *As Bodas de Fígaro*, o homem não depende de nada além de si mesmo, de suas próprias e humanas forças, para sobreviver e vencer. E as dificuldades, na vida de Da Ponte, foram muitas – e começaram cedo. Órfão de mãe aos 5 anos, e pouco cuidado pelo pai num tempo em que, em suas próprias palavras, "os pais não se preocupam muito com os primeiros anos de seus filhos", ele logo teve de aprender a se virar. Encontrou, em sua inata capacidade de manipular as palavras, as armas que usaria, em toda sua vida, para sobreviver e para desvencilhar-se de problemas.

Não que a trajetória descrita no livro seja uma sucessão de triunfos. Não se trata disso – ao menos, não do triunfo que a sociedade de nosso tempo valoriza: dinheiro, posses, honras – nem do triunfo prezado pela sociedade do tempo de Da Ponte: pompa, relações, honras, não menos do que dinheiro. O poder que ele adquire e exerce não é o poder do establishment – nem do seu tempo, nem do nosso. É o poder de uma práxis da liberdade diante do que está convencionado, do humano sobre o institucionalizado, da mobilidade sobre a estagnação. É o poder que fascinava as mentes de seu tempo, e levava seus amigos aristocratas venezianos – assim como ele mesmo – a ganhar e perder verdadeiras fortunas nas mesas de jogo do *Ridotto*. É a paixão por este espírito que anunciava os novos tempos que norteia sua vida desde o início e a leva até o fim, num longo e rebuscado percurso de vitórias tanto quanto de inevitáveis insucessos.

São as palavras que sempre lhe oferecem recurso para reerguer-se. Palavras dirigidas a seus semelhantes, jamais em preces dirigidas a divindades. Da Ponte é o homem senhor de si mesmo, e nisso sua paixão pelo mundo clássico é um prenúncio romântico. Na música, em seu tempo, o classicismo já chegava a seu apogeu. Na esfera das letras – sobretudo as italianas, o mundo, afinal, desse autor-personagem –, o fascínio pela antigüidade clássica, originário do renascimento, continuava em alta. Educado em um seminário de padres, Da Ponte muito antes aprendeu a compor versos em latim do que em italiano e dominava, desde a adolescência, a arte oral de compor poesia de improviso, à maneira dos rapsodos retratados em Homero; à maneira dos rapsodos que Parry e Lord descreveram, nos Bálcãs, ainda na década de 20 de nosso século; à maneira dos repentistas hoje ainda facilmente encontráveis no Nordeste brasileiro.

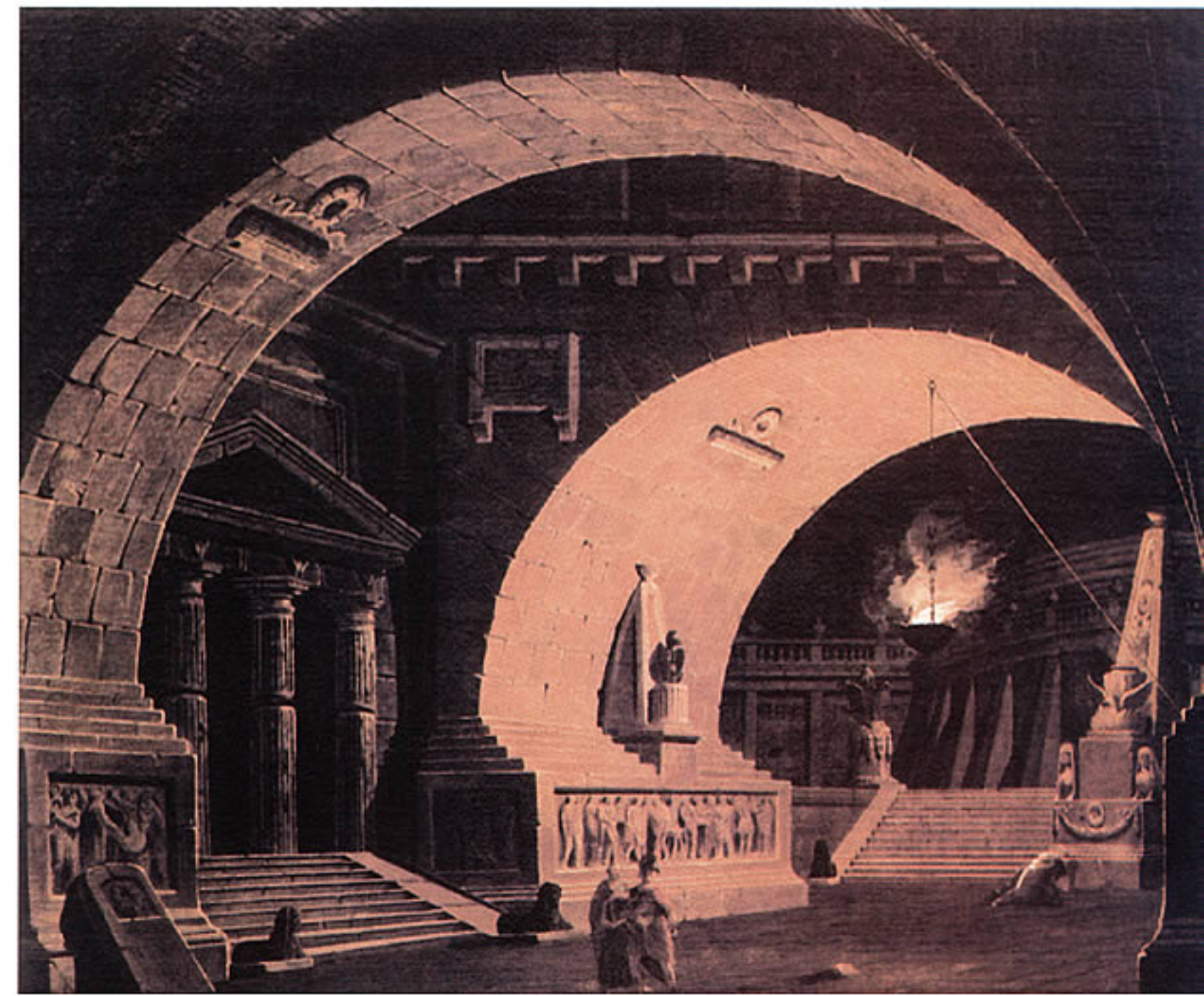
Oralidade, travessia, mundo em transição. A mesma facilidade e rapidez que Da Ponte tem com as palavras leva-o de lugar a lugar, da riqueza à pobreza, da felicidade à desgraça. Ele é personagem de uma história, mas é também o seu autor. O poder redentor e transformador da palavra falada é o instrumento infalível nas mais complicadas situações, sua arma capaz de manipular os poderosos e atrair a simpatia.

O gosto pelo movimento, o prazer do movimento intrínseco a tal artífice de palavras, é o que o impede de seguir um caminho reto e pré-determinado – uma carreira na acepção protestante e capitalista do termo – e o leva, incessantemente, em busca do novo. É o prazer do novo que rapidamente o indispõe com o ranço das cortes – grandes e pequenas – que dominam as sociedades por onde ele transita e o leva, sempre, em busca do outro. O libertário libretista, portanto, quando diz de si mesmo num poema de velhice

Sou pastor sem ovelhas
Lavrador sem bois
Pequeno jardim sem flor
Lâmpada sem brilho (...)
Fonte sem sedento
Ponte sem viajante
Sacerdote sem templo
Professor sem exemplo

quer antes afirmar sua independência de todos os meios externos do que despertar a compaixão de seus leitores ao traçar um retrato patético de si mesmo. Afirma que, sim, é capaz de ser pastor, e que não precisa de ovelhas para tanto; que pode ser um jardim e não depende de flores para isso; que é um sacerdote e dispensa o templo.

Ao afirmar a independência humana como princípio fundamental, Da Ponte torna-se uma espécie de mensageiro de novos tempos. E, ao trocar a fatigada Europa pela promessa norte-americana, concretiza, à medida que isso lhe é possível, essa promessa. ■

Acima, o compositor Antonio Salieri, que Da Ponte descreve como egoísta intolerável, embora lhe devesse favores. Abaixo, imagem de cenário da estréia de *Don Giovanni*, em 1787. A paixão pela aventura de Da Ponte é uma afirmação do individualismo sobre os valores dos tempos feudais e a vitória do puramente humano e do racionalismo sobre costumes retrógrados

Triunfo democrático

Com a Orquestra do Festival de Budapeste, Iván Fischer brilha ao interpretar Bartók e prova que regente não precisa ser tirano

Iván Fischer: música descoberta com os músicos

A Orquestra do Festival de Budapeste foi criada por Iván Fischer no início da década de 80 para ser diferente de todas as demais. Profundamente influenciado pelas idéias de criação teatral com base nos atores, enunciadas por Stanislavski, o maestro não costuma dar instruções aos músicos, mas descobre as peças gradativamente, junto com os instrumentistas. Os resultados não poderiam ser melhores. Sua orquestra é hoje uma das mais consideradas da Europa e foi a escolhida por Georg Solti para gravar seu último CD, semanas antes de sua morte. Em novo CD da Philips, Fischer e seus músicos abordam a música de Béla Bartók em três fases: a nacionalista húngara (*3 Cenas de Aldeia*), aquela em que o compositor passou a pesquisar a música folclórica romena (*Kossuth*) e a cosmopolita (*Concerto para orquestra*). As três composições foram criadas com um intervalo médio de 20 anos entre elas, e, de certa forma, situam o início (*Kossuth* – 1903), o meio (*3 Cenas de Aldeia* – 1924) e a etapa final (*Concerto para orquestra* – 1943) da trajetória criativa de Béla Bartók. As interpretações da Orquestra do Festival de Budapeste, sob a regência de Fischer, são leves e maleáveis, ensolaradas, cheias de vida. Uma sonoridade encorpada e intimamente unificada perpassa, sem esforço aparente, todos os movimentos e demonstra a justeza do caminho encontrado por Iván Fischer. – LUIS S. KRAUSZ

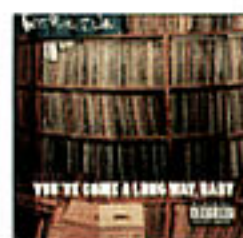
Passeio íntimo

Todo pianista costuma experimentar o êxtase de passear pelas teclas de seu instrumento ao sabor da emoção íntima, sozinho em casa, mas não solitário. Poucos ousam gravar esse passeio espontâneo da sensibilidade. Foi o que fez Antonio Adolfo, que com este *Puro Improviso* (Kuarup e Artezanal) comemora 21 anos do primeiro disco, o *Feito em Casa*. Gravado em duas horas e cinco canais, *Puro Improviso* também foi "feito em casa". E os achados melódicos e rítmicos que resultam dessa experiência íntima (surpreendentes até para o próprio Antonio Adolfo) merecem várias audições. – ALB

Eterno retorno

O *Requiem Alemão* de Brahms não foi criado para nenhuma liturgia específica, e é sintomático que o nome de Cristo não apareça nenhuma vez no seu texto. A obra, baseada em textos bíblicos, expressa a profundidade de um sentimento religioso dissociado das fés estabelecidas e foi despertada pela morte da mãe do compositor. Uma das melhores interpretações dessa obra transcendente, em nosso século, é a de Otto Klemperer à frente do coro e orquestra Philharmonia, tendo como solistas Elizabeth Schwarzkopf e Dietrich Fischer Diskau. De 1962, o registro ganhou remasterização da EMI. – LSK

Requebro cabeça

Não à toa o DJ Fatboy Slim, alter ego do britânico Norman Cook, é tido como o novo "rei" das pistas. Ex-baixista do grupo Housemartins, ele carrega uma virtude que o difere de tantas bobagens que emergem da cena eletrônica: produz tecno com jeito de rock. O novo álbum, *You've Come a Long Way, Baby*, o terceiro de sua carreira, traz 11 faixas temperadas de rap, soul, funk e até surf guitars, caso da inebriante *The Rockafeller Skank*. Indicado para quem gosta de quebrar os quadris sem abdicar dos princípios da boa música. – ANTONIO PRADA

Afinidades eletivas

Diferentemente de suas interpretações de outros compositores, o Chopin da portuguesa Maria João Pires é hoje uma unanimidade no mundo musical. Um novo CD da Deutsche Grammophon traz essa mestra da leveza e da ironia, da graça e da eloqüência, interpretando o *Concerto nº 1* com a Orquestra de Câmara da Europa e Emmanuel Krivine, além de números como a *Fantasia op. 49* e *Berceuse op. 57*. A intuitiva Maria João rompe com a tradição ao interferir nos andamentos e brinca, com desenvoltura – e bem ao gosto romântico –, com a facilidade dessas melodias sedutoras. – LSK

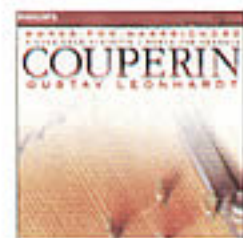
Os camaleônicos tons do violão

Turíbio Santos traça, no CD *Latinidad*, o fio que une a brejeirice de Villa-Lobos à solenidade de Agustín Barrios, o lirismo de Luiz Gonzaga à alegria de Antonio Lauro

Turíbio mostra os muitos modos latinos de tocar violão

O que a espiritualizada *La Catedral*, a obra-prima para violão de Agustín P. Barrios, tem a ver com a lírica e árida *Asa Branca*, obra-prima do mestre Luiz Gonzaga? A impressão que dá é que o violonista Turíbio Santos criou o conceito do CD *Latinidad* (selo Warner) para responder a essa pergunta. Um fio cultural contraditório é o que liga os diversos modos latinos (e espanhol) de compor para o violão ou de adaptar clássicos para o instrumento: o *andante religioso*, profundo, da catedral melódica solene de Barrios convive com a brejeirice de sala de concerto, invenção (entre outras) de Heitor Villa-Lobos, representado no CD em peças como a *Valsa-Choro*. Como diz o próprio Turíbio Santos, no encarte: o violão, do popular "carvalho" de acompanhar vozeirão de cantor num Brasil radiofônico (e, anos mais tarde, reciclado pelos bossa-novistas) a fino instrumento de gala em salas argentinas e congêneres, é um instrumento com capacidade "camaleônica": "Ele pode passar (...) do coração carioca de Villa-Lobos à alegria exuberante de Antonio Lauro. Da majestade de Agustín Barrios ao sentimento telúrico de Luiz Gonzaga". São destaques os choros de Ernesto Nazareth, que comparece com transposições para violão de *Escovado* e *Tenebroso*, e Radamés Gnatalli, que, segundo Turíbio, demonstra "conhecimento total da arte de compor para o violão" em *Brasilianas nº 13 – Samba, Bossa-Nova, Valsa, Choro*. Um CD de repertório, com um conceito quase didático – partindo, é claro, da reconhecida perfeição do intérprete –, *Latinidad* é para se ouvir com a atenção do aluno e com o prazer do apreciador. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Retratos sonoros

As cerca de 270 páginas para cravo de François Couperin evocam, sempre, personagens enigmáticos. O próprio compositor via suas peças para cravo como espécies de retratos, muitas vezes decifrados por seus contemporâneos. As 24 refinadas peças breves reunidas por Gustav Leonhardt neste CD da Philips levam nomes sugestivos como *La Reine des Coeurs*, *La Laborieuse*, *La Voluptuese* e *La Superbe* e são exemplos de uma arte musical profundamente arraigada na veneração do numinoso. A interpretação desse verdadeiro sacerdote do cravo é, como sempre, impecavelmente sensível e precisa. – LSK

Boa lembrança

O mundo do rock é feito de ciclos. Ao establishment serve que assim seja, e assim será enquanto for possível "vender" artistas identificados com a tendência, a sexualidade, as idéias políticas ou o estado de espírito em voga. No início dos 90, a vez foi das guitarras distorcidas do grunge, que teve nas bandas Nirvana e Pearl Jam seus representantes maiores. O primeiro acabou com a morte de Kurt Cobain, e o segundo definha há anos. *Live on Two Legs*, registro ao vivo do Pearl Jam, vale por clássicos de primeira hora como *Black* e a bela *Eldery Woman behind the Counter in a Small Town*. – MICHEL LAUB

Sem melar

Do lirismo etéreo de Charpentier à melancolia transcendente de Korngold e do romantismo crepuscular de Richard Strauss e Rachmaninoff ao humor descomprometido de Johann Strauss e Franz Lehár, este novo CD da Decca traz Renée Fleming cantando alguns de seus números prediletos. Sua escolha pessoal privilegia melodias demoradas e serenas, frases aveludadas que acariciam ouvidos. Sábia, a grande soprano norte-americana mantém-se sempre a um passo da doçura freqüente neste repertório, e assim reforça o caráter impalpável e onírico das peças escolhidas. – LSK

Zombarias

Como o próprio nome indica, o trio nova-iorquino Fun Lovin' Criminals se diverte (e diverte) cometendo pequenas heresias sonoras. Seja zombando de algo ou confundindo quem tenta enquadrá-lo em algum movimento. O resultado é um saboroso "heavy smooth funky jazz rap". Neste segundo álbum, *100% Colombian*, ainda sem lançamento previsto no Brasil, os destaques são as faixas *Love Unlimited*, dedicada à banda que acompanhava Barry White, e *Back on The Block*, uma releitura de Quincy Jones. Próprias para se afundar no sofá de um *lounge* qualquer. – AP

Estrelas do Oriente

A BMG lança no Brasil um lote remasterizado do colossal acervo da gravadora soviética Melodya

Por décadas a fio, a gravação de discos, na antiga União Soviética, foi monopólio da estatal Melodya, fundada por Lenin em 1919. Os velhos discos de vinil, exportados com muito orgulho mas em pouca quantidade e de maneira aleatória para o Ocidente, eram raridades avidamente buscadas, nas lojas européias, por admiradores de gênios como os maestros Gennadi Rozhdestvensky, Evgeny Mravinsky e Kyrill Kondrashin, ou de arcanos do violino, violoncelo e piano como David Oistrakh, Mstislav Rostropovich, Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Maria Yudina, Vladimir Sofronitsky e Lazar Berman – para citar só alguns. O fim do comunismo e a abertura das fronteiras entre Ocidente e Oriente significou, entre algumas outras coisas menos importantes, que o colossal acervo de gravações históricas da Melodya foi adquirido pela gigante do mercado fonográfico BMG, que o vem remasterizando e editando em CDs de excelente qualidade sonora.

Um lote mais do que respeitável desse espólio chegou ao Brasil há algumas semanas: são 55 títulos, na forma de CDs avulsos e de coleções, ao preço simpático de R$ 18 cada. Uma aquisição em bloco é recomendável para quem dispõe de recursos: trata-se, sem exceção, de registros antológicos, mas qualquer tipo de seleção também vale a pena. Destacam-se, sem prejuízo de nenhum dos demais, David Oistrakh tocando o concerto de violino de Tchaikovsky (ele não tocou nenhum outro tantas vezes) ao lado de Rozhdestvensky & Filarmônica de Moscou; o registro das *Sonatas 2* e *3* de Brahms e da de César Franck por Oistrakh e Sviatoslav Richter; Igor Stravinsky regendo suas obras à frente da Filarmônica de Moscou; dez CDs com repertório romântico e pós-romântico executado por Mravinsky & Filarmônica de Leningrado; Richter tocando as *Sonatas 16* e *17* de Schubert... Muitas das gravações foram feitas ao vivo, o que garante sempre uma dose a mais de emoção, em salas que povoam a imaginação de todos ouvintes de música de concerto (e a memória de alguns), como o Grande Auditório do Conservatório de Moscou. Quando possível, os discos foram remasterizados com a ajuda dos próprios artistas. Trata-se, sem nenhuma dúvida, de um dos legados mais preciosos dos tempos do comunismo. – LSK

David Oistrakh, Emil Gilels e Sviatoslav Richter integram o valioso lote do selo russo Melodya

História verde-e-rosa

Livro conta, e ilustra, as sete décadas de vida da nação Mangueira

Os 70 anos da Estação Primeira de Mangueira, completados no ano passado, estão contados no livro *Mangueira – A Nação Verde-e-rosa*. Com texto do pesquisador Sérgio Cabral, a edição bancada pela Bolsa de Mercadorias & Futuros (BM&F), com 168 págs., é um levantamento histórico e fotográfico da trajetória da mais tradicional das escolas de samba do Rio de Janeiro e, por extensão, da própria evolução do samba. O projeto gráfico valoriza as 160 belas fotos de profissionais (como Bruno Veiga, Ary Diesendruck, Rosa Gauditano, entre outros) e do acervo pessoal de integrantes da comunidade mangueirense – entre os quais, é claro, pontificam Cartola, Carlos Cachaça, dona Zica e dona Neuma.

Mangueira em livro: imagens históricas da evolução do samba

Aperitivo operístico

Maria Tudor, de Carlos Gomes, chega em vídeo e CD antes de estrear

Enquanto a montagem não estréia nos palcos do Brasil – o que está previsto para acontecer no próximo mês de abril –, o público pode apreciar *Maria Tudor*, a ópera de Carlos Gomes, em vídeo e CD da São Paulo ImagemData. Gravada na Bulgária, a produção traz a soprano Eliane Coelho no papel-título e elenco com artistas brasileiros e estrangeiros, acompanhados pela Orquestra da Ópera Nacional de Sofia, sob a regência de Luiz Fernando Malheiros. Vídeo, CD e libreto, com textos explicativos, estão sendo vendidos nas lojas da Funarte.

Vídeo (acima) e CD (à dir.): *Maria Tudor* gravada na Bulgária

A SONATA QUE TRANSFORMA

A violinista Anne-Sophie Mutter e o pianista Lambert Orkis gravam as sonatas para violino e piano de Beethoven e surpreendem, ainda, com a célebre *Kreutzer*

Por João Marcos Coelho

"Conhece o primeiro movimento, o *presto*? Conhece? Oh! Essa sonata é terrível. Sobretudo este tempo." Sem dúvida, aqui o escritor Leon Tolstói fala pela boca da personagem, na novela em que comenta a célebre sonata *Kreutzer*, a nona e definitiva jóia da coroa do conjunto de dez sonatas para piano e violino compostas por Ludwig van Beethoven (1770-1827). É a *Kreutzer* que a esposa executa com um violinista... e o *presto* acaba motivando o assassinato dela pelo marido. "Esta música obriga-me a esquecer minha existência, a minha situação real, transforma-me. Debaixo de sua influência", diz a personagem tolstoiana, "parece-me sentir aquilo que não sinto, compreender o que não compreendo e ser capaz daquilo que na realidade não sou".

É justamente a *Kreutzer* que surpreende na integral das sonatas lançada pela Deutsche Grammophon em estojo de quatro CDs, com a violinista alemã Anne-Sophie Mutter e o pianista americano Lambert Orkis. A violência e o erotismo explícito desse maravilhoso *presto* fazem empalidecer até mesmo a mais virulenta versão dessa sonata até aqui, assinada pelos vulcânicos Martha Argherich (piano) e Gidon Kremer (violino). Ninguém poderia supor que a diva de 35 anos – que faz questão de tocar com os ombros nus, porque precisa sentir o contato do instrumento com sua pele – fosse capaz de tamanho ímpeto.

Diferenciar-se no Olimpo de mais de 40 gravações desse imponente monumento de câmara – em que se incluem nomes como Kreisler, Oistrakh, Heifetz, Szeryng, Perlman, Szigeti – não é nada fácil. Mas La Mutter e seu fiel escudeiro Lambert Orkis conseguiram. Por dois motivos básicos. Primeiro, foram corajosos para dedicar todo ano de 1998 somente às dez sonatas (executaram 20 vezes o ciclo inteiro, em 60 recitais pelo mundo). E, também, porque fizeram a gravação ao vivo. Assim, de um lado, amadureceram a interpretação de cada sonata e foram atrevidos para registrar ao vivo tais performances. No caso, em Wiesbaden, Alemanha, em agosto passado. A turnê mundial foi concluída em 17 de dezembro passado, em Bonn, na casa natal do compositor, com bilheteria destinada à reforma da Casa Beethoven.

Mutter toca de cor, o que não é comum na música de câmara, e talvez por isso mesmo ponha tanto de si nessas interpretações forjadas com sensibilidade, domínio técnico e, sobretudo, à flor da pele. Lambert Orkis não é seu parceiro há dez anos por acaso. Foi ele, um especialista tanto em música contemporânea como no chamado movimento histórico, que lhe mostrou a música viva, e quem sabe a tenha tirado do museu imaginário das obras musicais, desongelando sua sensibilidade. Juntos eles leram os escritos musicais de Adorno e juntos viajaram descobrindo afinidades, paralelismos e correspondências entre a vida e a obra de Beethoven no período das sonatas. Nove delas foram compostas entre 1796 e 1802, período em que o compositor fez o doloroso caminho dos primeiros sinais da surdez até a constatação de sua inevitabilidade. As palavras de Beethoven registradas em seu famoso Testamento de Heiligenstadt são contundentes. É muito duro, para um homem de apenas 32 anos, conformar-se com "um estado incurável. Como admitir a fraqueza do único sentido que devia ser mais perfeito em mim do que nos outros?" Ao que La Mutter acrescenta, a propósito da sonata *Kreutzer*, contemporânea exata do testamento: "Toda esta música leva a marca de fases de desespero e da conquista progressiva de uma sublime serenidade". Esta se refere à décima sonata, composta dez anos depois, quando o compositor já, digamos, aprendera a conviver com a surdez.

Anne-Sophie afirma que Tolstói escreveu sua novela sem ter ouvido a sonata. Discordo, com todo respeito, sobretudo se atentarmos para esta sintomática frase: "Poderá, por acaso, tocar-se num salão, entre mulheres decotadas, o *presto* da sonata *Kreutzer*? Como será possível ouvir este *presto*, aplaudir um pouco e, depois, tomando gelados, comentar a última intriga na cidade?"

Anne-Sophie Mutter e Lambert Orkis (no alto) imprimem violência e erotismo inéditos ao *presto* da sonata *Kreutzer*, de Beethoven, que Tolstói transformou em motivo literário. A caixa com quatro CDs (acima), lançada pela Deutsche Grammophon, será distribuída a partir deste mês pela Universal/PolyGram

A Música de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
LÍRICA	Dividindo a direção musical do Teatro La Fenice, de Veneza, com a do Municipal de São Paulo, **Isaac Karabtchevsky** (*foto*) rege a ópera *Boris Godunov*, de Mussorgsky, em Washington, com Samuel Ramey, no papel-título, e Serguei Aleksachin (Pimen), Wieslaw Ochman (Chuiski) e Victoria Livengood (Marina).	Com libreto do compositor, baseado na peça homônima de Púchkin, bem como na *História do Estado Russo*, de Karamzin, *Boris Godunov* narra um dos episódios mais dramáticos da história da Rússia, na virada do século 16 para o 17. Das muitas versões da obra, foi escolhida a segunda de Mussorgsky (1874), que inclui as cenas polonesas e a floresta de Kromi.	The Washington Opera – Kennedy Center, em Washington D.C., Estados Unidos. Tel. 00-1-202/416-7818.	Dias 13, 14, 15, 18, 20, 23, 25 e 28 de fevereiro e 3 de março.	Karabtchevsky deveria ter regido esta ópera no Municipal de São Paulo em 1998, mas a montagem foi cancelada devido à crise financeira da Prefeitura. É a chance de ver o que o regente poderia ter feito com essa partitura dramática e poderosa.	Na atuação de Samuel Ramey, que cantou *Boris* na última temporada do Metropolitan e, segundo a revista alemã *Operglass*, "estabeleceu um novo padrão para intérpretes futuros" ao encarnar um dos mais exigentes papéis de baixo do repertório.	Claudio Abbado gravou a versão original de *Boris Godunov* em CD triplo da Sony, com Anatoli Kotcherga no papel-título e Samuel Ramey como o monge Pimen.
	James Levine rege a nova produção do Metropolitan, de Nova York, da ópera *Moses und Aron*, de Schönberg, com **John Tomlinson** (*foto*) como Moisés e Philip Langridge no papel de Aarão.	Com libreto do próprio compositor, *Moses und Aron* foi a última ópera do fundador do dodecafonismo, que não chegou a compor a música de seu terceiro ato. O conflito entre os dois personagens bíblicos – Moisés, o pensador, papel falado de baixo, e Aarão, o homem de ação, cantado por um tenor – domina a obra.	The Metropolitan Opera – 30 Lincoln Center, em Nova York, Estados Unidos. Tel. 00-1-212/799-3100.	Dias 8, 11, 17, 20, 23 e 26.	Raramente encenada, *Moses und Aron* é uma obra refinada, com a parte coral especialmente bem escrita – o compositor joga o tempo todo com o contraste entre o coro principal e grupos corais secundários, obtendo efeitos impressionantes.	No interlúdio *Wo ist Moses*. Classificado pelo *Dicionário Kobbé* como "scherzo místico em surdina", cantado e murmurado pelo coro, não chega a durar dois minutos, mas constitui uma das páginas mais inspiradas de Schönberg.	Paladares mais conservadores, que não apreciem o dodecafonismo de Schönberg, podem se deleitar com a popularíssima *La Bohème*, de Puccini, em cartaz no mesmo Metropolitan nos dias 2, 5, 16, 20 e 25.
	Riccardo Muti (*foto*) e Philippe Auguin regem, em dias alternados, a ópera *La Forza del Destino*, de Verdi, no Scala de Milão, com direção cênica de Hugo de Ana e Inês Salazar no papel de Leonora. José Cura, Gabriel Sadè, Leo Nucci e Giorgio Zancanaro integram o elenco.	Com rocambolesco libreto de Francesco Maria Piave, baseado no drama *Don Alvaro o la Fuerza del Sino*, do Duque de Rivas, *La Forza del Destino*, de Verdi, estreou em 1862 e conta a história de Don Carlo di Vargas, um nobre espanhol obcecado pela idéia de vingança contra Don Alvaro, o homem que matou seu pai e é amante de sua irmã, Leonora.	Teatro Alla Scala – Via Filodrammatici, 2, em Milão, Itália. Tel. 00-39-02/7200-3744.	De 16 a 28/2; 2 a 6/3; 31/5; 1 a 5/6.	É uma chance de ouvir o tenor argentino José Cura, uma das vozes jovens mais badaladas da atualidade, e que está sendo cotado para cantar no Municipal de São Paulo neste ano – quer em recital-solo, quer em uma produção da ópera *Manon Lescaut*, de Puccini.	No prelúdio de *La Forza del Destino*, uma das mais empolgantes e populares aberturas de Verdi, que reúne alguns dos principais temas que aparecem na ópera, como a ária de Leonora no segundo ato e a melodia cantada por Alvaro no dueto do quarto ato, além do inconfundível tema do destino.	Baseado em livro de Marcel Pagnol, o filme *Jean de Florette*, com Yves Montand e Gérard Depardieu, utiliza em sua trilha sonora de maneira generosa a abertura de *La Forza del Destino*. Disponível em vídeo.
	Béatrice Uria-Monzon canta o papel-título em *Carmen*, de Bizet, na Opéra-Bastille, em Paris, sob regência de Bertrand de Billy, direção cênica de Alfredo Arias e elenco complementado por **José Cura** (*foto*) como Don José e Leontina Vaduva como Micaela.	Prosper Merimée escreveu a novela que inspirou o compositor Georges Bizet e os libretistas Meilhac e Halévy a conceberem *Carmen* – uma história de sedução e morte ambientada na Andaluzia do século 19, protagonizada por Don José, um cabo da cavalaria, e Carmen, uma cigana envolvida com contrabandistas.	Opéra-Bastille – 120, rue de Lyon, em Paris, França. Tel. 00-33-1/44-73-13-19.	Dias 2, 5 e 9.	*Habanera*, *Seguidilla*, *Canção do Toreador*, *Canção da Flor*: a inspiração melódica de Bizet parece não arrefecer jamais em *Carmen*, uma das obras mais populares do repertório operístico.	No elenco que, apresentando-se no Orange, em julho, agradou à crítica francesa: a revista *Opéra International* qualificou Béatrice Uria-Monzon de "a grande Carmen de sua geração", destacando ainda ser impossível encontrar "uma Micaela mais verdadeira que Leontina Vaduva".	Em fevereiro, a Opéra-Bastille programou uma nova produção de *Macbeth*, de Verdi (dias 3, 6, 10, 16, 21, 24 e 26), e ainda *Parsifal*, de Wagner (dias 14, 17, 20, 25 e 27).
	John Elliot Gardiner (*foto*) rege a opereta *A Viúva Alegre* (*Die Lustige Witwe*), de Lehár, na Staatsoper de Viena, com um elenco que destaca a soprano norte-americana Barbara Bonney.	Estreada em 1905, *A Viúva Alegre* tem libreto de Leo Stein e Viktor Léon, baseado na comédia *L'Attaché de l'Ambassade*, de Meilhac, e lida com duas tramas paralelas: o amor do jovem Danilo por Hanna Glawari, uma rica viúva dos Bálcãs, e o caso entre Valencienne, a esposa do embaixador balcânico em Paris, e o francês Camille Rosillon.	Wiener Staatsoper – Hanuschgasse, 3, em Viena, Áustria. Tel. 00-43-1/513-1-513.	Dias 3, 6, 8, 13, 16, 19 e 21.	Gardiner – que deveria ter vindo ao Brasil em 1998, mas cancelou em cima da hora – é costumeiramente associado à escola de música antiga com instrumentos de época. É a oportunidade de vê-lo fazendo algo bastante diferente desse tipo de música.	Na *Lippen Schweigen*, dueto do segundo ato, uma das melodias mais conhecidas da opereta – e, certamente, um dos bons motivos para a enorme popularidade de *A Viúva Alegre*.	Estrela da Ópera de Viena, a soprano capixaba Eliane Coelho canta, no dia 15, o papel-título na ópera *Salomé*, de Richard Strauss.
SINFÔNICA	Claudio Abbado rege a Filarmônica de Berlim, tendo como solista convidado o pianista **Maurizio Pollini** (*foto*).	Pollini sola no refinado *Concerto para piano e orquestra nº 27* em si bemol maior, K. 595 – o último composto por Wolfgang Amadeus Mozart. Na segunda parte do programa, mudança drástica de compositor e estilo: a orquestra toca o poema sinfônico *Pelleas und Melisande*, de Arnold Schönberg.	Philharmonie – Matthaikirchstrasse, 1, em Berlim, Alemanha. Tel. 00-49-30/254-880.	Dias 17, 18 e 19, às 20h.	O encontro dos italianos Pollini e Abbado sempre tem uma eletricidade especial, como atestam as belas gravações que a dupla já produziu.	Na leitura de Pollini do mais maduro e intimista dos concertos para piano de Mozart, cujo tema do rondó final foi tomado do lied *Komm, Lieber Mai und Mache*.	Na semana seguinte – dias 24, 25 e 26 –, Abbado volta ao pódio da Filarmônica de Berlim para reger a monumental *Missa em si menor*, de J. S. Bach, destacando, entre os solistas, a mezzo-soprano Anne Sofie von Otter.
	O tenor **Peter Schreier** (*foto*) atua como regente e solista da Accademia di Santa Cecilia na *Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach, tendo como solistas Solie Isokoski (soprano), Jard van Nes (mezzo-soprano), Christoph Prégardien (tenor), Robert Holl e Andreas Scheibner (baixos).	O oratório *Paixão Segundo São Matheus*, BWV 244, para coro, solistas e orquestra, de Johann Sebastian Bach, foi estreado em Leipzig, em 1729, sendo alvo de muitas críticas. Os esforços de Mendelssohn fizeram com que a obra fosse interpretada na mesma cidade em 1829, vindo a ser finalmente publicada em 1830.	Accademia di Santa Cecilia – Via della Conciliazione, 4, em Roma, Itália. Tel. 00-39-06/6880-1044.	Dia 14, às 17h30; dia 15, às 21h; e dia 16, às 19h30.	Como cantor, Peter Schreier, 63, ficou famoso por seu fraseado meticuloso em papéis de tenor ligeiro. Dedica-se desde 1970 à regência – atividade que foi ocupando cada vez mais seu tempo à medida que os anos foram avançando. É a chance de vê-lo em ambas funções.	No poder desta peça. Nietzsche escreveu a Erwin Rohde, depois de ter ouvido três vezes a *Paixão*...: "Quem tiver esquecido por completo o cristianismo, escutá-lo-á aqui realmente como um Evangelho; esta é a música da negação da vontade, sem traços de ascetismo".	A Ópera de Roma (Piazza Beniamino Gigli, tel. 00-39-06/4816-0255) apresenta a ópera *Das Rheingold* (*O Ouro do Reno*), de Wagner, em versão concerto, com regência de Giuseppe Sinopoli, dias 19, 21 e 24.
POPULAR	O Duofel, formado pelos violonistas **Fernando Melo** e **Luis Bueno** (*foto*), faz show para gravação ao vivo do CD *Vinte*, comemorativo das duas décadas de carreira do duo.	Como repertório do CD comemorativo (patrocinado pela Mitsubishi do Brasil), o show inclui músicas dos quatro discos anteriores (*As Cores do Brasil*, *Duofel*, *Espelho da Água* e *Kids of Brazil*), além de várias composições inéditas.	Teatro Municipal de São Paulo – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, São Paulo, SP. Tel. 011/222-8698.	Dia 25, às 21h. Entrada franca. Os convites devem ser solicitados com antecedência pelo tel. 011/864-7843.	Duofel é um dos mais prestigiados conjuntos instrumentais brasileiros, dono de uma original linguagem violonística, marcada pela forma percussiva de tocar. O duo espera, ainda, receber vários artistas e instrumentistas convidados para o show.	Nas inéditas *É pra Jards*, *Subindo o Tapajós* e *Sax para Uakti*, que homenageiam artistas importantes na trajetória do Duofel. Essas músicas vão integrar também o CD seguinte da dupla, *A Música Plena do Duofel*, em gravação pelo selo Trama.	Próximo ao Teatro Municipal, no largo do Arouche, o restaurante Bargaço, que oferece cozinha típica baiana em fartas porções, fica aberto até a 1h. A moqueca de camarão, para dois, custa R$ 29,80. Largo do Arouche, 200, tel. 011/224-8773.
	Verônica Sabino (*foto*) volta ao palco do Mistura Fina, no Rio, para mais uma temporada do show *Novo Sentido*, acompanhada de Sérgio Chiavasoli ao violão, para apresentar as músicas de seu sexto CD.	Além das canções do novo CD, Verônica canta antigos sucessos como *Todo Sentimento*, de Chico Buarque e Cristóvão Bastos. Entre as músicas inéditas estão *Moeda de um Lado Só*, de Paulinho Moska; *O Beijo Salvador*, de Herbert Vianna, e *A Rosa me Encanta*, de Pedro Luís.	Mistura Fina – av. Borges de Medeiros, 3.207, Rio de Janeiro, RJ. Tel. 021/537-2844.	Dias 3, 4, 5 e 6, às 21h.	Depois de quase um ano na estrada, o show *Novo Sentido* está mais maduro e conta agora com o violonista Sérgio Chiavasoli, que se juntou ao grupo de Verônica durante a apresentação dela num festival de música brasileira no Japão, em agosto.	Nos novos arranjos de *Praias Desertas*, de Tom Jobim, e *Estou Apaixonado*, de Roberto e Erasmo Carlos. A primeira ganha uma "montagem sonora" sob o comando do DJ paulista Zé Pedro, e a segunda tem mudanças de harmonia e a supressão de estrofe em nome de uma nova sonoridade.	O bar Mistura Fina, onde Verônica se apresenta, faz programação especial de Carnaval. A temporada traz João Nogueira, que comemora 30 anos de carreira (do dia 10 a 13 e de 17 a 20), e vários nomes tradicionais do samba, como Noca da Portela, Elton Medeiros e Walter Alfaiate.
	Abre Alas é a programação de carnaval do Sesc Belenzinho, em São Paulo, que desde janeiro vem apresentando a trajetória de vários talentos femininos na música brasileira. Neste mês as convidadas são D. Ivone Lara, Maria Alcina e **Fernanda Abreu** (*foto*).	Cada artista apresenta seu show atual, com ênfase nas composições sambísticas. D. Ivone Lara traz o samba do morro carioca; Maria Alcina inspira-se em Carmen Miranda, e Fernanda Abreu mostra seu "suingue sangue bom".	Sesc Belenzinho – av. Álvaro Ramos, 991, Belenzinho, São Paulo, SP. Tel. 011/292-7144.	Dia 6, D. Ivone Lara; dia 12, Maria Alcina; dia 13, Fernanda Abreu (datas a confirmar). Sempre às 21h. Grátis.	O objetivo do Abre Alas, que começou em janeiro com Elza Soares e Leci Brandão, é mostrar tendências distintas do samba e como ele evolui em diferentes gerações, influenciando toda a MPB, o que explica a presença de Fernanda Abreu entre as convidadas.	No modo como a marcação do samba aparece no estilo de cada artista, mesmo no pop suingado de Fernanda Abreu.	A programação carnavalesca do Sesc Belenzinho abre espaço, no dia 5, para a apresentação da escola de samba Nenê da Vila Matilde, atual vice-campeã do Carnaval de São Paulo.

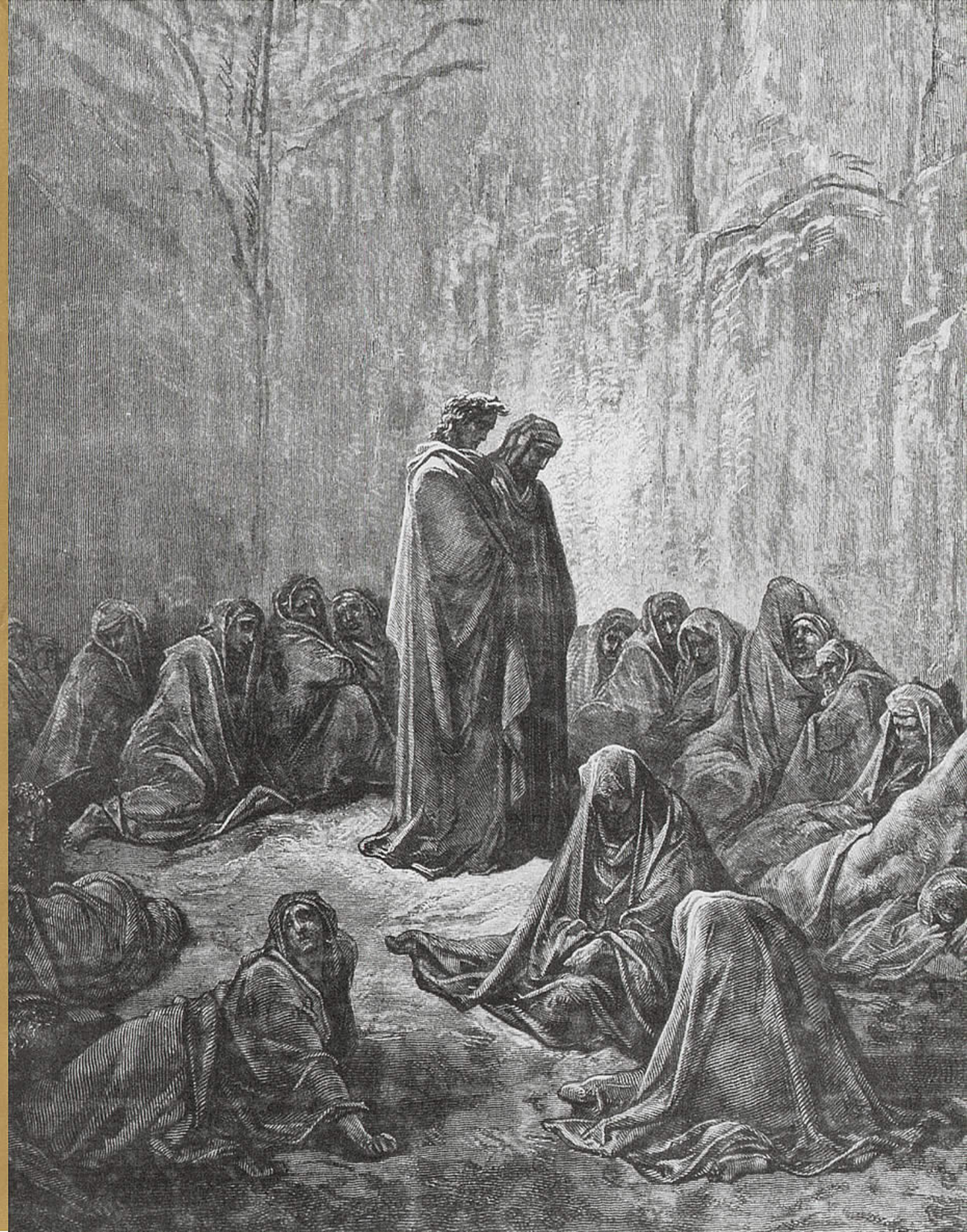
FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO: ISAAC KARABTCHEVSKY: EDUARDO SIMÕES / DUOFEL: GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / VERÔNICA SABINO: MURILLO MEIRELLES/DIVULGAÇÃO

A ira santa e a santa lírica

A Editora 34 lança edição bilíngüe de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, a obra monumental que emprestou grandeza poética à política e à religião

Por Aurora Bernardini

Quando Dante Alighieri (1265-1321), exilado de sua Florença natal, onde ocupava um cargo político de certa importância entre os guelfos "brancos" expulsos, partidários do poder papal contra o imperial dos gibelinos, começou a escrever sua *Commedia*, já era homem de caráter formado, provado pelos revezes da sorte e, apesar de bem acolhido no exílio pelos "Senhores" de algumas das grandes cidades italianas da época — como Verona, Bolonha, Pádua e Ravenna, onde morreu —, sequioso por voltar à sua terra. Parece mesmo, conforme ele diz no *Paraíso* (junto com o *Inferno* e o *Purgatório*, parte da trilogia da *Comédia*, agora relançada no Brasil pela Ed. 34), ter nutrido a esperança de que esse "Poema sacro", uma vez conhecido, "*vinca la crudeltà che fuor mi serra/ del bello ovile ov'io dormì agnello,/ nimico ai lupi che li danno guerra;*" (*Paraíso*, XXV, 4-7), ou seja, permitisse sua volta à cidade amada, uma vez tendo sido esclarecido por intermédio dele (o poema, ou seja, a *Comédia*) seu obrar e seu pensar: "*con altra voce ormai, con altro vello/ ritornerò poeta, e in sul fonte/ del mio battesmo prenderò 'l cappello;*" (ou, como diz o senhor Italo Eugenio Mauro, o nonagenário e esforçadíssimo tradutor da bem cuidada edição bilíngüe da 34: "com outra voz enfim, com outro velo,/ co' o laurel de Poeta irei à fonte/ do meu batismo, por cingido tê-lo;"). Pode-se imaginar, ao lado da sublime e mais do que lendária inspiração amorosa por Beatriz, sua musa terrestre e guia no *Paraíso*, a garra com que ele o escreveu. Sim, porque, além de ter uma das maiores culturas de sua época (que não se esqueça o papel de seu mentor intelectual Brunetto Latini, que ele reencontrou no *Inferno* e que o iniciou na Bíblia, na *Ética* de Aristóteles, em Cícero e Sêneca, entre outros) e de ser um artista estrondoso, Dante foi um homem de férrea teologia política. "A demonicidade latente no episódio do conde Ugolino (*o roedor de crânios*)", diz o poeta contemporâneo e dantólogo Edoardo Sanguineti, em seu ensaio *Inferno I-III*, "é a mesma demonicidade que, legalizada eticamente, surge à

Ao fundo, desenho de Dante por Gustave Doré (1832-1883), autor das imagens das páginas seguintes (extraídas, assim como os versos que aparecem nas legendas, da edição da Itatiaia). Ao lado, Dante e Virgílio, *Purgatório*, XIII, 61-3 ("*Estavam como os cegos, quando à frente/ vêm do tempo esmolar, na usada cena,/ e a fronte um sobre a do outro inclina, rente...*")

superfície de Dante personagem da *Comédia*, traidor dos traidores, atuando com sagrada crueldade e justa fraude perante os 'irmãos míseros lassos', amparada por uma ambiguamente calculada mistura de 'querer', de 'destino', de 'fortuna', mas finalmente protegida às costas pela implacabilidade da vingança divina, naquela 'eterna sombra'". Aquilo que Sanguineti denomina, no ensaio homônimo, de "o realismo de Dante" contribui para explicar, em parte, o extraordinário impacto que se tem ao reler hoje a atualíssima *A Divina Comédia*.

Conforme se sabe, principalmente nesta última metade de século, as linhas de interpretação da *Comédia* têm-se enriquecido bastante. Ao lado da italiana, mais numerosa, além de Sanguineti, com Contini, Corti, Marchese, Borsellino, D'Ovidio, Nardi, Pagliaro, entre outros, temos a contribuição anglo-germânica, com o tripé (como o chama o editor de seus textos, Harold Bloom) Freccero–Singleton–Auerbach. Ao lado das descobertas estimulantes desses e de outros (um estudo sobre Dante e Joyce levantou recentemente mais de 300 citações dantescas na obra do irlandês), a famosa teoria "figural" de Erich Auerbach, o consagrado autor da *Mimesis*, da qual se falará mais adiante, é a que permanece com destaque, embora a mais batida tenha sido a leitura "lírica" de Benedetto Croce, que campeou por décadas e que se desencumbiu da tarefa dividindo a análise de *A Divina Comédia* em "estrutura" e "poesia" *tout court*, e que pode ser explicada — ataca Sanguineti (que, além de poesia de vanguarda, escreve uma prosa engajadamente jocosa à moda de Gadda) — "como a genial invenção de um leitor leigo burguês e romântico-tardio que, tendo diante de si um texto tenazmente comprometido com uma por ele inaceitável ideologia, trata de arrumar um jeito, sumário, mas eficaz, sofístico, mas prático, de neutralizar a ideologia e de salvar, no entanto, mas devidamente neutralizada e galhardamente transtornada, a poesia. Romanceando toda a construção teológica e moral, baldando toda a perspectiva política, desmontando toda a arquitetura de pensamento da *Comédia*, Croce, apelando para o dúbio apoio de 'mais de cinco séculos de crítica dantesca', põe à disposição dos leigos burgueses romântico-tardios e notadamente dos liberais conformistas o instrumento aparentemente infalível para fruir de uma honesta e desembaraçada leitura do 'poema' de Dante, descarregando em cima do tenebroso e impoético 'medievo escolástico' tudo aquilo que pudesse impedir o gozoso e proficuo exercício de uma contemplação desinteressada dos grandes episódios da obra-prima, não menos que das 'pequenas líricas' comparativas. A distinção entre 'poesia' e 'estrutura', em suma, além das tantas outras coisas que era chamada a encobrir (a começar pela falsa dialética do 'persistente medievo' e da 'renascença incipiente'), cobria finalmente... a discriminação romântico-burguesa entre lirismo inocente e ideologia histórica".

Nas terríveis alegorias, nas dilacerantes metáforas, nas horripilantes descrições de vícios e tormentos que ficam por conta dos resquícios de Idade Média, onde estaria semeada afinal essa tão incômoda ideologia dantesca? Ora, nas atitudes que Dante tomaria na vida real e complementaria virtualmente em sua *Comédia* diante do assim chamado "pré-capitalismo" do fim do século 13, uma nova fase econômica, política e social que surgia na Itália da época, com repercussões intelectuais e morais inevitáveis, constituída por artesãos, comerciantes e banqueiros, que se preparava para substituir a sociedade feudal, ou seja, desbancar a tradicional hierarquia piramidal convergente na autoridade do imperador e do papado. A prática da usura, em particular, que acabou sendo incorporada pelos bancos como sua modalidade mais importante, é considerada por Dante "*contra naturam*", de modo que blasfemadores, sodomitas e banqueiros, entre outros, são precipitados no *Inferno* sob uma chuva de fogo, mas os banqueiros são os mais castigados. A nobreza feudal, cujo fim Dante sente tanto, não é a dos brutos cavaleiros que se conhecem pela crônicas e pelos documentos da Idade Média: é a nobreza ideal dos romances de cavalaria que protege os simples e zela pelos bons costumes. Ao lado da nobreza virtuosa, Dante quer um clero afastado da política e dos bens terrenos; pode-se compreender sua repugnância diante de um papa como Bonifácio 8°, que apóia o florentino Corso Donati, seu inimigo do lado dos guelfos negros, que banem Dante de sua Florença e o ameaçam com a fogueira caso tente voltar. Mesmo os guelfos brancos, porém, que são do partido de Dante e que tentam sem sucesso retomar o predomínio na cidade, não têm sentimento de justiça e amor à pátria. O poeta, desesperançado, separa-se de sua companhia e se isola em si mesmo.

A descida à Itália do imperador alemão Arrigo 7° (1310), sobre quem Dante se ilude e em que vê a figura do príncipe ideal, que pacificaria as facções, restabeleceria a justiça, faria da Itália o jardim do Império por missão divina, faz com que o poeta se atire de cabeça no intrincado emaranhado das lutas comunais lombardas e toscanas e ataque os concidadãos que se opõem aos desígnios de Arrigo. Quando este morre, em 1313, desfaz-se a grande ilusão imperial dantesca. Dante recusa uma anistia desonrosa que lhe é oferecida e termina seus dias exilado, náufrago na Itália mercantil do século 14, com 56 anos.

Mal teve tempo de terminar a *Comédia*, que acabou, porém, não revendo, como pretendia. À sua visão medieval pessimista só havia restado uma arma: o vaticínio e a imprecação do "poema sacro" (é assim que ele mesmo se refere à *Comédia* no final do *Paraíso*). Soberba, inveja e avareza tomaram conta de todos os corações. A Toscana inteira, "maldita fossa desaventurada", deveria desaparecer. Os habitantes da Romanha são bastardos. Os Lombardos, safados. Os genoveses deveriam ser exterminados. O rei da França sufoca todas as terras cristãs. Os outros príncipes do tempo são bestas, como bestas são os prelados; as ordens religiosas dos franciscanos e dos dominicanos, que ele tanto admirara, degeneraram; os papas são vendidos, desleais, usurpadores da sede de São Pedro. O presente economicamente florescente dos banqueiros italianos, que são credores de todos os reis do Ocidente, ele rejeita; deles só vêm as ignomínias e as deslealdades que sem dúvida existem, mas que mudaram de rumo e de nome: a fustigação extremada à qual Dante as submete exercerá uma atração catártica inesgotável sobre a pecadora humanidade.

A este mundo em que o mal fermenta, Dante opõe a visão orgânica, coesa e harmoniosamente estruturada de uma *societas christiana*, uma fervorosa utopia cujo significado histórico consiste na glorificação de um passado ideal e na recusa de uma situação política, econômica e social da qual são previstos os limites estruturais: a anarquia dos pequenos e novos *comuns* lutando uns contra os outros, as lutas de classe e as desordens disso advindas, a anarquia moral conseqüente e o declínio dos valores éticos e religiosos — limites esses que, de fato, levarão os *comuns*, relativamente livres politicamente, ao absolutismo das *senhorias*. A componente utópica do pensamento dantesco implica, como se dizia, uma ideologia rigorosa que ele teve ocasião de expor em parte e inicialmente em seu pequeno tratado político escrito em latim, *De Monarchia* (confutação da teoria teocrática reafirmada por Bonifácio 8° e reforço, com argumentos escriturais, históricos e filosóficos, da validade do Império universal, desejado por Deus, mas independente da igreja, apesar do acordo que deveria existir entre os dois poderes). Outros aspectos de sua utopia se ligam às doutrinas místicas e pauperísti- ▶

O Que e Quanto

A Divina Comédia, edição em 3 volumes, em versos e bilingüe, da obra de Dante Alighieri. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. Ed. 34, 690 págs., R$ 49. *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso. Tradução de José Ramos Coelho. Organização, introdução e notas de Marco Lucchesi. Fixação do texto e ensaios de Alexei Bueno e Pedro Lyra. Topbooks, 666 págs., R$ 50. As duas obras podem ser compradas por preços especiais no *BRAVO! Shopping*: www.bravoshopping.com

Na pág. oposta, as capas da nova edição e Francesca e o seu amante Paolo (*Inferno*, V, 73-5). No alto, o anjo que abre a Dante e a Virgílio a porta do Santo Círculo do Inferno, onde jazem os heréticos (*Inferno*, IX, 88-90: *"E o vi, no seu aspecto celestial,/ levíssimo bastão tocar à porta,/ que então se abriu, contra o poder do mal"*)

A Enciclopédia dos Afetos Humanos

A Topbooks lança *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso, que rivalizou com Ariosto na tradução de seu tempo. Por Andrea Lombardi*

Jerusalém Libertada, uma monumental epopéia em decassílabos de Torquato Tasso (1544-1595), que acaba de ser publicada pela Topbooks, é, em seu aspecto essencial, um poema sobre a melancolia. Trata-se de um labiríntico texto (20 cantos, quase 2 mil oitavas, 15 mil decassílabos), que, na opinião de muitos eruditos de Portugal, disputava a primazia com *Os Lusíadas* ("qual dos dois autores havia sido maior?"). A nova edição em língua portuguesa, com um texto modernizado e dotado de um riquíssimo aparato de notas e comentários, baseia-se na tradução feita pelo poeta e historiador português José Ramos Coelho, em 1864, e faculta ao público brasileiro o acesso a um dos grandes clássicos da tradição ocidental. O enredo, repleto de digressões, é construído em torno da paixão de três protagonistas cristãos (Tancredo, Reinaldo, Godefredo) por três guerreiras sarracenas (Clorinda, Armida, Hermínia), e tem como pano de fundo os acontecimentos da primeira cruzada, no final do século 11.

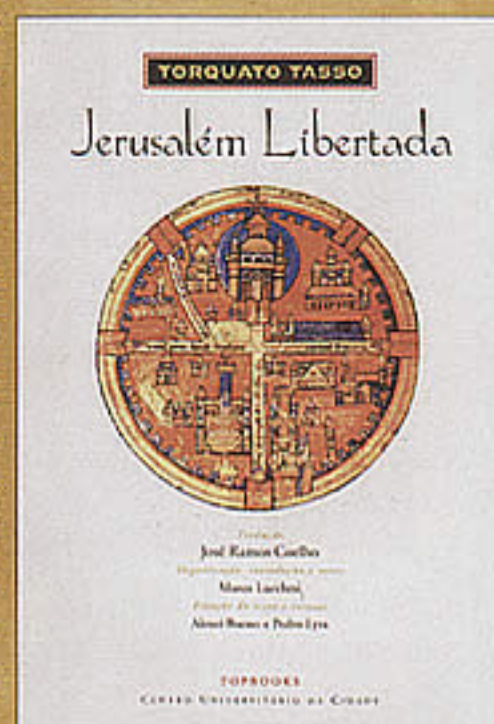
Tancredo, secretamente apaixonado por Clorinda, a heroína principal, a fere mortalmente num duelo, antes de reconhecer a amada. Os heróis cristãos são detidos num castelo mágico de Armida, mas finalmente todos os obstáculos são vencidos e o Bem, segundo a lógica politicamente correta da época, prevalece. Não há dúvida: embora apareçam seres infernais e divinos e haja muitos episódios de feitiçaria, Tasso pretende dizer a verdade, embora temperada com "versos meigos" (I, 3); ele acredita no que escreve, assumindo um tom didático, segundo sua convicção teórica: "A poesia é... feita para o ensino da vida". Eis aí, talvez, um dos motivos da polêmica secular, lembrada na introdução, entre os aficionados de *Jerusalém Libertada* e os defensores do *Orlando Furioso*, um labiríntico poema iconoclasta e irônico (Orlando é furioso, louco por amor) escrito meio século antes por Ludovico Ariosto e que foi um verdadeiro antimodelo para Tasso. Entre os partidários de Tasso, encontramos nada menos que Goethe, que dedicou ao autor uma peça (onde Tasso é apresentado como precursor do caráter melancólico romântico) e o poeta italiano romântico Giacomo Leopardi. Foi Italo Calvino, um ariostiano assumido entre os contemporâneos, que afirmou: "Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer o que ele tem para dizer".

A *Jerusalém* contém, segundo a unanimidade dos críticos, como numa enciclopédia, a multiplicidade dos afetos humanos: paixões amorosas e desdém, anseio religioso e sensualidade, sinceridade e ficção, generosidade e inveja, audácia e medo, ingenuidade e cálculo. Se o amor de Clorinda e Tancredo tem um desfecho trágico clássico, Armida e Hermínia (respectivamente apaixonadas por Reinaldo e pelo próprio Tancredo) não conseguem também alcançar o objeto de seu desejo, a não ser em situações não reais (no castelo encantado, com um disfarce).

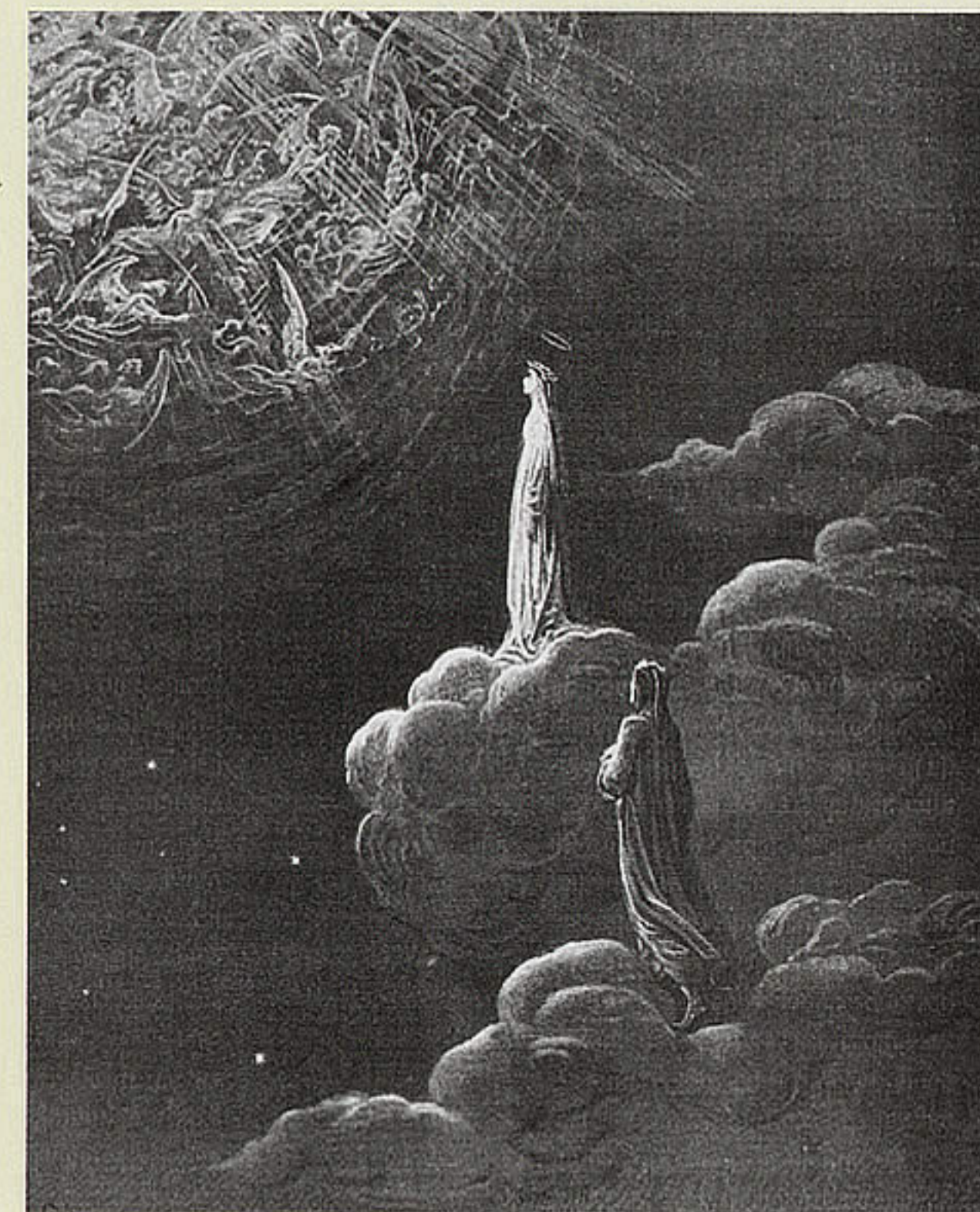
Ingredientes fundamentais de qualquer narrativa, Eros e Tanatos são elementos dominantes do poema. Mas, afinal, a morte e seu sucedâneo, a melancolia, prevalecem. É Freud que nota, não por acaso em *Além do Princípio do Prazer* (em que ele acrescenta à sua teoria o princípio de Tanatos), que o azarado Tancredo enterrará sua espada na amada, transformada numa árvore de uma floresta encantada, pela segunda vez: um típico exemplo de compulsão à repetição.

A melancolia está ligada à consciência de si, ao nascimento moderno do gênio, segundo os autores do clássico estudo *Saturn and Melancholy*. Isso explica a razão pela qual o próprio Torquato Tasso, cuja biografia contém tantos episódios trágicos (o poeta enlouqueceu e foi aprisionado por sete anos numa torre), terá tanta fortuna no romantismo. Para o crítico De Sanctis (citado na introdução), "a musa da transição é a melancolia". Hoje poderíamos afirmar, com uma leve modificação: a melancolia é a própria musa da modernidade. E com isso Torquato Tasso recobra atualidade para o leitor contemporâneo.

Ao fundo, retrato de Torquato Tasso por Alessandro Allori. Acima, capa da nova edição

**Andrea Lombardi é prof. de literatura italiana na USP.*

cas muito vivas na Europa cristã dos séculos 12 e 13 e, em particular, para Dante, às figuras de São Francisco, Gioacchino da Fiore e Pietro di Giovanni Olivi. Do pensamento deste último, mestre espiritual do franciscanismo, surgirá a invectiva e a profecia anticurial, segundo a qual a igreja mundanizada ou *Babilon* terá como chefe um anticristo, um falso religioso, que submeterá a duras provas a verdadeira igreja da pureza e da pobreza. Veja-se aqui, por exemplo, no *Canto XXVII* do *Paraíso*, como São Pedro execra o pontífice-demônio: "*Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio,/ il luogo mio, il luogo mio, che vaca/ ne la presenza del Figliuol di Dio,/ fatto ha del cimitero mio cloaca/ del sangue e de la puzza; onde 'l perverso/ che cadde di qua sù, là giù si placa*". ("Aquele que lá usurpa o posto meu,/ o posto meu, o posto meu que vaga/ ora em presença do Filho do Céu,/ faz que de sangue e lia sua fossa traga/ à minha tumba o nojo, onde o perverso,/ caído daqui, lá embaixo se repaga").

O que nunca ocorre ao leitor da *Comédia* é sentir que de um lado está a poesia, e do outro, a estrutura. As palavras, os sons, os ritmos são tão escandalosamente empolgantes justamente porque estão naquela estrutura. E a descrição do que acontece com as almas no além é tão viva que parece se desenrolar debaixo dos nossos olhos. Isso não se dá apenas em virtude da fé inabalável de Dante em seus firmes conhecimentos e em suas convicções. Já não importa saber que as grandes figuras de sua grande obra foram tiradas de sua própria experiência, de sua própria memória. Por meio do dogma cristão — e agora as palavras que resumo aqui são de Auerbach —, a união corpo—alma tornou-se tão intensa que o corpo passou a participar da eternidade. Depois da morte, a história termina, mas é substituída pela memória. Deus, ao julgar as almas, mostrou-lhes o que é decisivo. A história foi retirada delas: nada de novo poderá lhes acontecer de agora em diante, mas lhes fica a memória do que é essencial. E essas almas do além desejam revelar sua realidade mais íntima, que agora conseguiram conhecer. Elas são "figurações", ou seja, a encarnação dessa revelação.

A estrutura figural preserva o evento histórico, embora interpretando-o como uma revelação, e deve preservá-lo para poder interpretá-lo. Assim, entre as muitas figurações que se transformam em arquétipos eternos da condição humana, vemos *Ulisses* — o futuro *trickster* de tantas novelas e romances e, quem sabe (conclui Sanguineti), o duplo, em negativo, do próprio Dante — relatar sua última viagem e vemos a doce Francesca da época de seu amor pelo cunhado Paolo, condenada no *Inferno* como luxuriosa, renascer no mitologema da Bovary de todos os tempos.

Acima, Beatriz, *Paraíso*, XIV, 82-4 (*"Ao recobrar a inteira percepção/ achei-me, junto dela, trasladado/ a outra esfera mais alta, a outra região"*). Pode-se imaginar, ao lado da sublime e mais do que lendária inspiração amorosa por Beatriz, sua musa terrestre e guia no Paraíso, a garra com que Dante escreveu *A Divina Comédia*. Porque, além de ter uma das maiores culturas de sua época e de ser um artista estrondoso, ele foi um homem de férrea teologia política. As grandes figuras de sua obra saíram de sua experiência e memória

Em homenagem a ela e ao "mais belo verso de amor jamais escrito" ("*la bocca me baciò tutto tremante*", segundo Umberto Saba, outro poeta italiano), vamos ver, para terminar, como ele aparece no relato de Francesca, no final do famoso *Canto V* do *Inferno*: "*Noi leggevamo un giorno per* (Liamos um dia nós dois, para recreio,)/ *di Lanciallotto come amor lo strinse*; (de Lancelote e do amor que o prendeu;)/ *soli eravamo e sanza alcun sospetto*. (éramos sós, e sem qualquer receio.)/ *Per più fiate li occhi ci sospinse* (Vezes essa leitura nos ergueu)/ *quella lettura, e scolorocci il viso*; (olhar a olhar, no rosto desmaiado,)/ *ma solo un punto fu quel che ci vinse*. (mas um só ponto foi que nos venceu)./ *Quando leggemmo il disïato riso* (Ao lermos o sorriso desejado)/ *esser baciato da cotanto amante*, (ser beijado por tão perfeito amante)/ *questi, che mai da me non fia diviso*, (este, que nunca seja-me apartado,)/ *la bocca mi baciò tutto tremante*. (tremendo, a boca me beijou no instante.)/ *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*: (Foi Galeoto o livro, e o seu autor;)/ *quel giorno più non vi leggemmo avante* (nesse dia não o lemos mais adiante)".

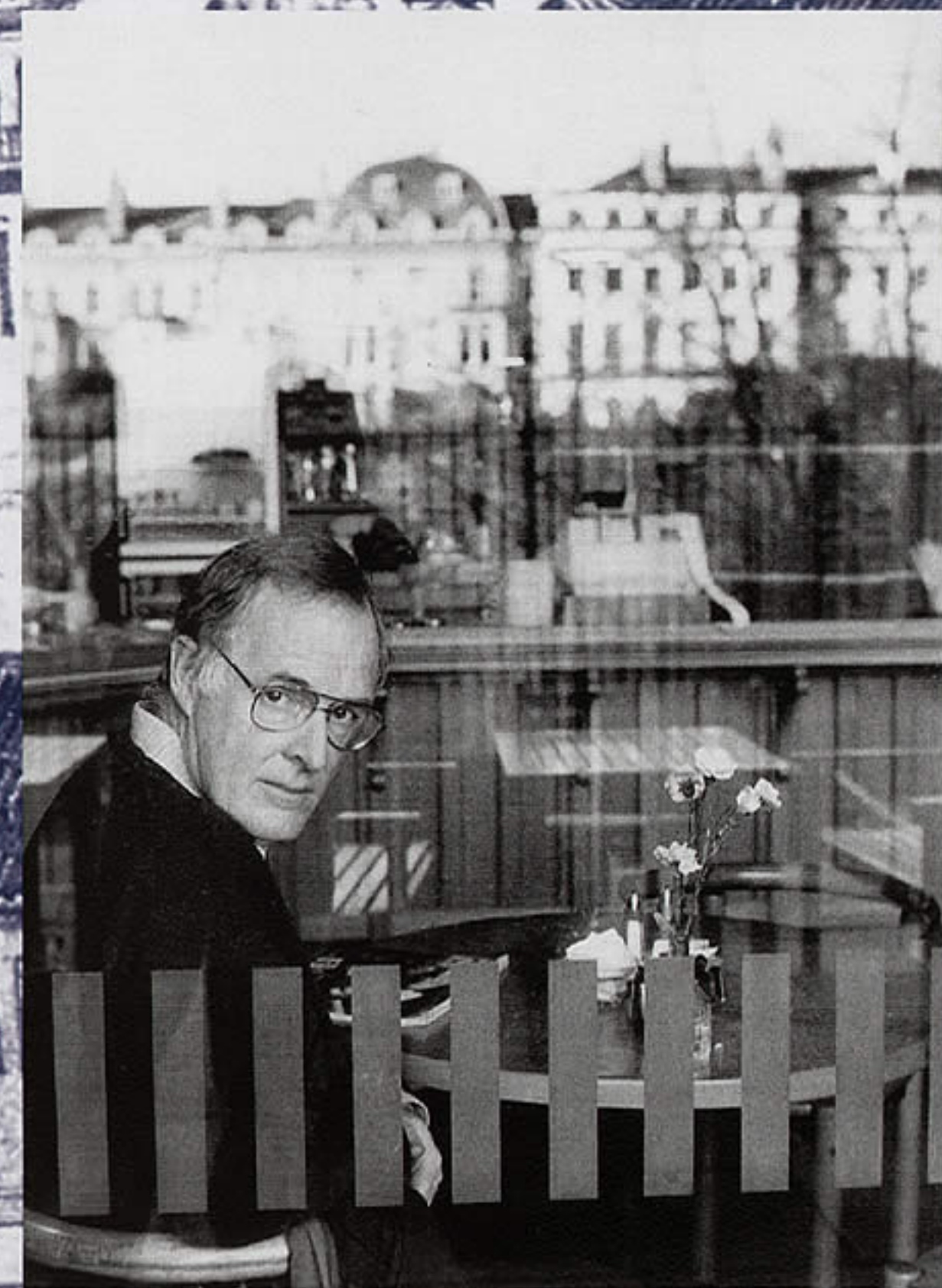
O inglês de Cosme Velho

Em meio a vários lançamentos relativos a Machado de Assis no Brasil, o estudioso inglês John Gledson, um dos responsáveis pelo crescimento de sua fortuna crítica no mundo, recebe BRAVO! com exclusividade

Texto e foto de Hugo Estenssoro, em Liverpool

Para José Lins do Rêgo, menino de engenho, o mulato carioca Machado de Assis era um escritor "sem raízes", virtualmente "um inglês cheio do gênio da observação, que ficou no Brasil pelo gosto de observar". Curiosamente, um inglês capaz de escrever contos com a sutileza de Machado — e que, como crítico, ajudou a fazer dele uma figura universal deste fim de século —, Sir Victor Pritchett, concorda. A sua opinião tem um evidente valor na medida em que Pritchett conseguiu escrever um excelente romance "amazônico" sem nunca ter visitado a região (*Dead Man Leading*, 1937). Em Machado, com efeito, encontramos essa enganosa transparência, direta nos meios, sinuosa nos fins, que caracteriza a melhor prosa de ficção inglesa, mais preocupada com a observação exata do que com exercícios de estilo. Daí que não surpreenda que uma das autoridades machadianas da atualidade seja um britânico: John Gledson, que acaba de publicar uma exemplar antologia dos melhores contos de Machado de Assis e organizar uma edição de traduções poéticas assinadas pelo escritor (*ver quadro com os lançamentos*).

Gledson habita, não sem certa implausibilidade, a cidade de Liverpool, mais conhecida por ser o berço nada dourado de um quarteto pop que ainda é lembrado por aqueles que não tem nada de melhor para fazer na vida. Embora não seja um nativo, Gledson maneja abundante e suspeita informação histórico-social sobre Liverpool. Suspeita porque é inevitável pensar maliciosamente que esses conhecimentos fazem parte da sua depurada cortesia: quando uma cidade fala sozinha aos visitantes, não precisa ser contada pelo anfitrião. Liverpool é um porto que já foi a segunda cidade mais importante do império britânico. Hoje, é um pouco uma lamentável "instalação" cuja metáfora, gritantemente banal, é o colapso das glórias passadas, um monumento à verdade pouco conhecida de que a Grã-Bretanha perdeu dinheiro com seu im-

À dir., o Rossio, hoje praça Tiradentes, no Rio, onde Machado (abaixo, à esq.) trabalhou. No detalhe, Gledson em Liverpool

pério. Liverpool parece a cratera que um dente podre deixa depois de ser arrancado. Machado de Assis, para quem a ilusória passagem do tempo é a matéria da vida e da ficção, entenderia.

Depois de um enfarte que forçou a sua aposentadoria prematura da cátedra que ocupava na universidade de Liverpool, John Gledson passou a gozar de um lazer digno de uma ficção machadiana tardia: tempo livre, mas por quanto tempo? E para fazer o quê? A melancolia inicial foi-se dissipando com projetos sobre Machado de Assis, a que tinha dedicado dois livros importantes e minuciosas pesquisas. Ao mesmo tempo, está a realizar um labor de recuperação da obra machadiana, cujas proporções já superam a contribuição notável feita pelo francês Jean-Michel Massa com seus *Dispersos de Machado de Assis* (1965). Séries inteiras de crônicas estão finalmente obtendo edições completas e definitivas da editora Hucitec graças a Gledson (os livros já lançados são *Bons Dias*, de 1990, e *A Semana*, 1996). Quem sabe se parte de seus problemas de saúde se devam ao fato de que seu coração parece estar dividido entre Liverpool e o Brasil.

Essa bifurcação literária e sentimental começa na década de 1970, quando Gledson passa a se interessar pelo Brasil, e atinge seu apogeu dez anos depois, quando lê o livro de Roberto Schwarz *Ao Vencedor as Batatas* (1977). Gledson acredita que se enfronhar nos estudos machadianos teve duas etapas. A primeira foi a leitura de críticos e historiadores da literatura, interessantes pelos fatos e informações que apresentam sobre a vida e obra de Machado de Assis. Tudo muito interessante, mas a partir de certo ponto dá para perceber que a sua visão é "interior". De alguma maneira faltava-lhes essa observação quase "de fora", que o próprio Machado parece ter aos olhos de José Lins do Rêgo. Alguém "de fora", por exemplo, podia ver o que escapava aos outros, como a opinião totalmente anticonvencional que Machado tinha sobre a Guerra do Paraguai.

Abaixo, a casa hoje demolida do Cosme Velho, no Rio, onde o Machado maduro morou até a morte. Na obra do escritor, há uma enganosa transparência – direta nos meios, sinuosa nos fins – que caracteriza a melhor prosa de ficção inglesa, mais preocupada com a observação exata do que com exercícios de estilo. Só que há um aspecto dessa obra que é um verdadeiro "choque cultural" para o público internacional, inglês ou de qualquer lugar: as sutilezas anímicas e sociais que constituem o seu miolo parecem incongruentes – como as cartolas e os coletes – numa paisagem tropical. Há um fator imaginário que confunde o acervo mental do leitor. Para Gledson, os que superam essa dificuldade descobrem um autor universal

Isso acontecia, afirma Gledson, porque os estudiosos brasileiros tinham eles mesmos uma visão convencional da história brasileira. É o caso, exemplar, de Raimundo Magalhães Júnior. A sua biografia de Machado, em quatro volumes, não passa de um acervo de informações em bruto. Utilíssimo, na opinião de Gledson, mas apenas um "amontoado" — embora o inglês prefira esse tipo de pesquisador sem muito critério aos críticos atuais, mais preocupados com teoria do que com a obra.

Gledson teve uma experiência quase paulina com a leitura de Schwarz. Com o tempo e as releituras, o britânico tem mudado de opinião sobre alguns livros consagrados que não o impressionaram muito na primeira etapa. Um deles é o indispensável *Fontes para o Estudo de Machado de Assis* (1958), de Galante de Sousa, bibliografia tão completa que, 40 anos depois, continua a ser um instrumento de grande utilidade: "É a Bíblia de todos nós". O outro é *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio* (1974), de Raymundo Faoro, livro pelo qual a sua admiração tem crescido constantemente. Numa primeira leitura, Gledson achou que Faoro carecia da agudeza teórica de Schwarz, "mas, quando você fica conhecendo melhor, em detalhes, a obra toda de Machado, fica claro que Faoro é igualmente agudo, com informação bem estruturada". Vale a pena mencionar também os ensaios de Brito Broca. E os críticos mais antigos, como Sílvio Romero ou Augusto Meyer? John Gledson acha-os menos interessantes. Gosta deles, mas "não me cutucam".

Na atualidade, o status de Machado talvez seja diferente do que já foi. Gledson acha que a influência de interpretações como a de Schwarz ou (com a devida modéstia) a sua ainda não ocupou um espaço digno de nota no currículo universitário, por exemplo. Em certa medida estão nas universidades, é um fato, mas ausentes no resto do âmbito cultural. Numa recente turnê universitária, Gledson detectou uma atitude "menos ingênua" entre os estudantes, para ele perceptível ao longo dos anos. O interesse é grande, e muitos desfrutam a leitura de Machado (quando a leitura de "teoria" deixa tempo) e nem sempre têm uma visão convencional dele e de sua obra. Dependendo, é claro, do local. Em Curitiba, recentemente, o debate girou em torno da pergunta clássica sobre a traição ou fidelidade de Capitu. É um locus bem estabelecido, "mas a pergunta não é boba". Ademais, isso levou a outras perguntas mais interessantes.

Machado, porém, tem conseguido nas últimas décadas transcender as fronteiras do túmulo de glórias que é a língua portuguesa. Lembramos a Gledson um recente número comemorativo do suplemento literário do *The New York Times*, em que muitos dos melhores escritores do mundo mencionavam Machado, junto com Borges, como um dos escritores-chave da cultura atual. Para Gledson, o ingresso de Machado na prateleira dos clássicos universais é "lógico". Por outro lado, tentando convencer um editor britânico sobre a necessidade de traduzir os contos de Machado, Gledson tentou situá-los no panorama literário moderno, e não foi fácil. A razão é a originalidade radical de um autor que, depois dos paralelos mais comuns (Tchekhov, Maupassant), torna-se difícil de definir. Falar de seus experimentos formais não é solução. Porque seu tom e as modalidades de seu tom são únicos.

Chega a hora de tentar "cutucar" o nosso machadiano britânico. Um britânico, seja dito de passagem, que conhece profissionalmente as grandes literaturas européias, tendo começado a sua carreira universitária com o estudo do francês e do italiano (aprendeu português para obter uma vantagem comparativa na hora de trabalhar para universidades americanas). Há um aspecto de Machado de Assis que constitui um verdadeiro "choque cultural" para o público mundial. O suposto exotismo de escritores periféricos, como os russos, por exemplo, é razoavelmente absorvido pelo leitor comum. Os leitores habituam-se com rápida naturalidade às cenas de inverno ártico e aos paroxismos espirituais eslávicos. Já as sutilezas anímicas e sociais que são o miolo da ficção machadiana parecem incongruentes — junto com as cartolas e coletes — numa paisagem tropical. É verdade, como vários críticos brasileiros não deixaram de assinalar, que Machado não é paisagista e se concentra no convívio das almas de seus personagens. Mesmo assim, há um fator imaginário que confunde o acervo mental do leitor.

Isso pode ser superado? Gledson acha que com grande dificuldade. No caso especial dos ficcionistas russos, acredita, há toda uma plêiade de grandes autores cujas obras, cumulativamente, criam um universo próprio que aos poucos adquire feições reconhecíveis. No Brasil (na realidade, em toda a América Latina ao longo do século 19), só há Machado de Assis. Só ele trabalha com as sutilezas de uma sociedade urbana. Quando aquela enteléquia chamada leitor universal lê os autores latino-americanos do século passado, está lendo-os, em realidade, porque quer ler sobre a América Latina. Ora, ninguém lê Machado com esse propósito, conclui John Gledson: "Não se pode ler Machado para se ler sobre o Brasil; ele deve ser lido para se ler grande literatura". ▮

Fortuna Póstuma

BRAVO! seleciona lançamentos de e sobre Machado de Assis

Os 90 anos da morte de Machado de Assis (1839-1908) foram marcados por uma série de lançamentos. A seguir, os melhores na seleção de BRAVO!:

• *Contos, Uma Antologia* (Companhia das Letras, 640 págs., R$ 39), com organização de John Gledson, tem 75 contos de Machado publicados originalmente entre 1858 e 1907. Três (*Médico É Remédio*, *Trina e Una*, *A Inglesinha Barcelos*) são tidos como inéditos em livro (há uma discussão sobre *Trina e Una*);

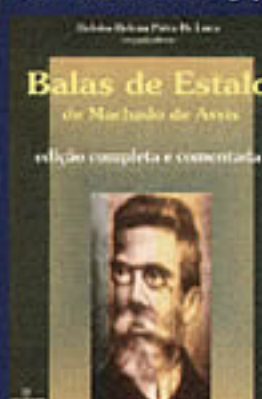
• *Machado de Assis e Confrades de Versos* (Minden, 112 págs., R$ 15), com organização de John Gledson, é uma coletânea de traduções de poetas — entre outros, Dante, Poe, Shakespeare — por Machado;

• *As Balas de Estalo* (Annablume, 344 págs., R$ 20), com organização de Heloisa Helena Paiva de Luca, reúne as crônicas que Machado publicou em jornal e foi um dos acontecimentos editoriais do ano passado. Dos textos, dois são inéditos em livro (um foi publicado na edição de novembro de BRAVO!);

• Os ensaios de *O Olhar Oblíquo do Bruxo* (Nova Fronteira, 152 págs., R$ 14), de Marta de Senna, reconstituem algumas das referências e autores com os quais Machado dialogou (um deles, Laurence Sterne, teve o seu *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristam Shandy* há pouco relançado pela Companhia das Letras);

• Em *Os Inimigos de Machado de Assis* (Nova Fronteira, 407 págs., R$ 35), Josué Montello completa os seus estudos sobre o escritor publicados em livros como *Memórias Póstumas de Machado de Assis* e *O Presidente Machado de Assis*;

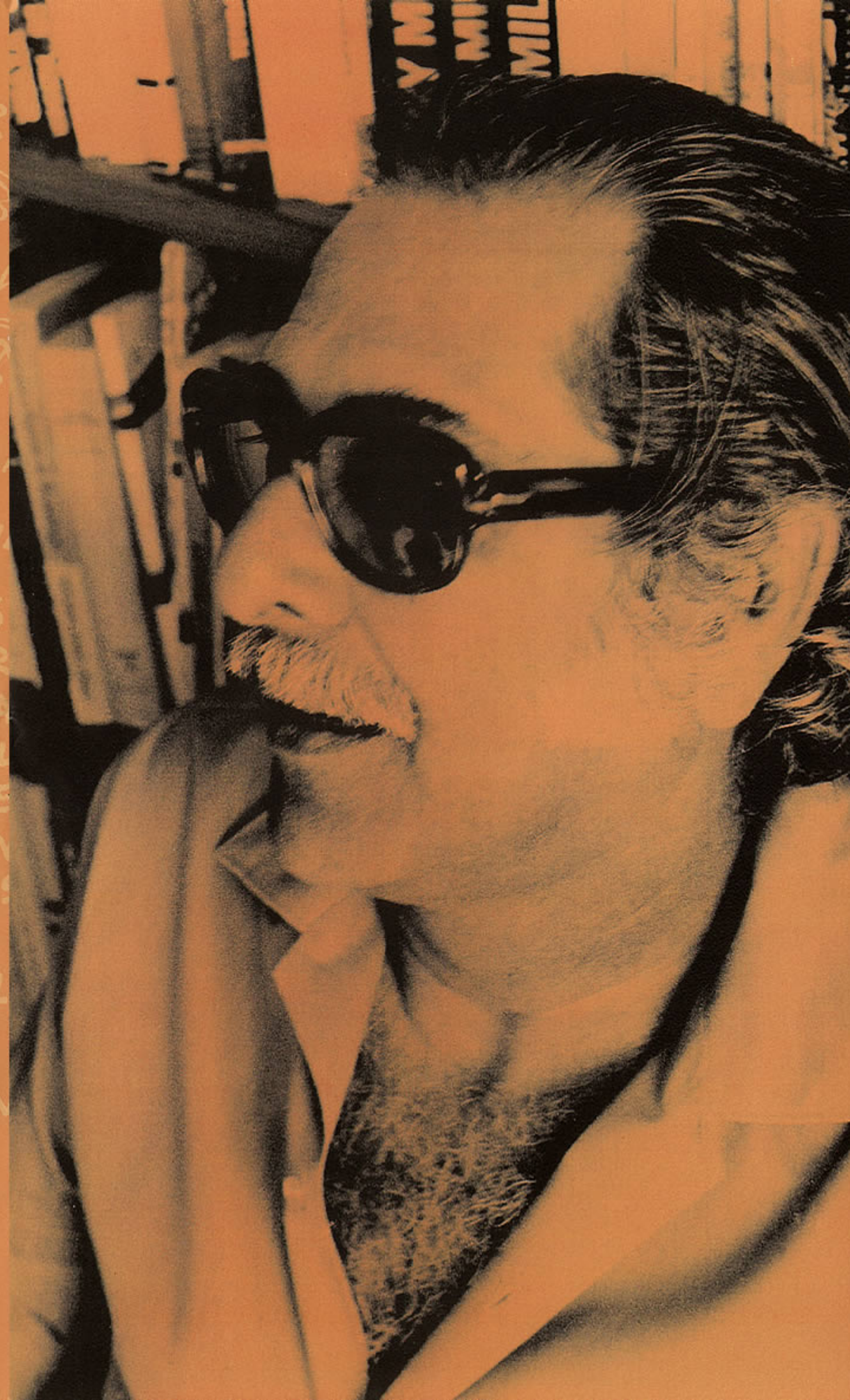
• Dois romances fazem o exercício interessante de recontar a história de Capitu, a personagem feminina mais importante de Machado, por outra ótica: *Amor de Capitu* (Ática, 292 págs., R$ 8,80), de Fernando Sabino, e *Capitu: Memórias Póstumas* (Artium, 378 págs., R$ 30);

• *Machado de Assis, Uma Revisão* (In-Fólio, 240 págs. com ilustrações, R$ 35), com organização de Antonio Carlos Secchin, José Maurício Gomes de Almeida e Ronaldes de Melo e Souza, reúne ensaios de Lygia Fagundes Telles, José Guilherme Merquior e Roberto Schwarz, entre outros.

A volta do cavalheiro Hermilo

Hermilo Borba Filho, um dos mais originais escritores brasileiros, terá sua obra reeditada em Pernambuco

Por Jefferson Del Rios

O pernambucano Hermilo Borba Filho nunca esteve para brincadeiras na vida literária. Porque, no mais, queria mesmo era folgar, sobretudo nas amizades, no teatro e no amor. Nos compromissos com a escrita, não. Queimou o que deveria ser novela de estréia ao perceber nela um óbvio retrato realista do Nordeste. E, quando iniciou *Margem das Lembranças*, primeiro dos quatros volumes de sua criação maior — sob o título geral de *Um Cavalheiro da Segunda Decadência* —, mostrou logo a que vinha: "De olhos fechados mastigo tudo o que passou e só vou interromper esta narrativa quando o enfarto, o atropelamento, o câncer, a esclerose, uma dessas coisas me pegar de supetão. Aqui estou de pés plantados na terra, vomitando palavras". A tetralogia — que se completa com *A Porteira do Mundo*, *O Cavalo da Noite* e *Deus no Pasto* — e as demais partes de sua obra serão relançadas pela Editora Bagaço, do Recife, em convênio com a Fundação Casa da Cultura Hermilo Borba Filho, de Palmares, cidade da Zona da Mata, onde o escritor nasceu. O acontecimento indica que se começa a repor no justo lugar o legado de um intelectual criativo e polêmico em múltiplas áreas. A informação de Leda Alves, viúva de Hermilo, só contém uma ressalva: as universidades locais ainda não o indicam e analisam seus textos, que também escasseiam nas bibliotecas. O mesmo acontece na rede de ensino médio, embora ela reconheça que talvez sejam temas fortes para essa faixa de idade. Mas, enfim, algo se move. O quarteto novelesco que o levou a ser considerado

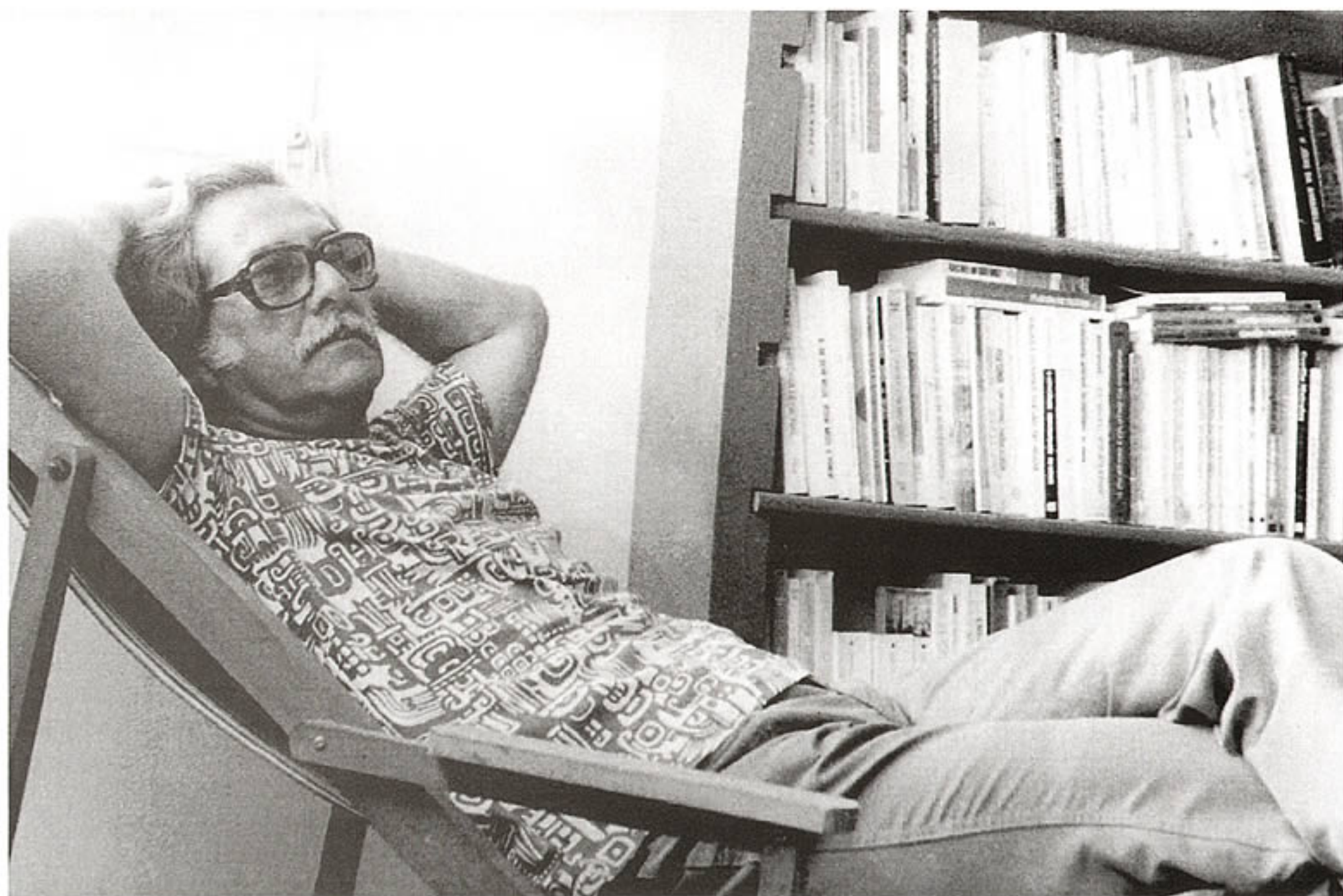
FOTO ACERVO LEDA ALVES / ILUSTRAÇÃO JOSÉ CLAUDIO PARA O LIVRO AGÁ

A literatura de Hermilo Borba Filho é atualmente analisada por especialistas e grupos de estudos universitários de João Pessoa, Natal e Maceió. Em Pernambuco, o trabalho de divulgá-lo está concentrado na fundação que leva o seu nome, presidida pelo poeta Juareiz Correya. Na página ao lado, ao fundo, ilustrações de José Claudio para o romance *Agá*

o Henry Miller brasileiro por si só merece releitura pelo que tem de opulento, vital e fora do enquadramento regionalista.

Descendente de senhores de engenho, Hermilo anotou a decadência desse mundo e seus "cavalheiros", mas acalentava um projeto ficcional mais ambicioso. Sônia Maria van Dijck Lima, estudiosa de sua produção, destaca, por exemplo, a visão diferente do paraibano José Lins do Rêgo, que se voltou para o ciclo da cana, mas dentro de seus limites físicos e socioculturais. Já Hermilo explora as complexidades universais do protagonista: "Nesse conjunto de romances, o autor engendrou um universo ficcional que se alimenta das lembranças, dos eventos históricos, da criação literária (...) no quadro da vida brasileira, a partir da década de 30 até os anos 60". É com esse discurso confessional, unindo memória e invenção – e com a presença abrasiva do sexo –, que o painel romanesco se define e abrange aspectos da vida brasileira, nas artes e na história, o que inclui do integralismo e a rebelião militar comunista de 1935 ao golpe de 1964. Há sempre um componente de violência nessas tramas, seja nas relações de classe no mundo rural arcaico, na política e nos contatos pessoais. Hermilo, que foi também jornalista e homem de teatro em São Paulo – dirigiu a primeira versão de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com Armando Bogus –, é irônico com as elites paulistanas. São livros plenos de passionalismo, em que apenas a reiteração martelante das façanhas sexuais do herói não soam na pretendida medida quase metafísica (de resto o mesmo ocorre com Henry Miller em *Sexus*, *Plexus* e *Nexus*).

Lançados pela Editora Civilização Brasileira, em fins dos anos 60, os romances e contos de Hermilo começaram a ser reeditados somente em 1993 pelas editoras Global, Mercado Aberto e, finalmente, pela Bagaço. Há ainda inéditos desse escritor que Ariano Suassuna definiu como um abridor de veredas e apontador de caminhos

FOTO ACERVO LEDA ALVES

FOTO VEDA BEZERRA DE MELO

Mas Hermilo Borba Filho é muito mais: o contista, entre outros, de *O General Está Pintando*, *Sete Dias a Cavalo* e *As Meninas do Sobrado*; dramaturgo, professor universitário e pesquisador de arte popular e animador dos principais movimentos culturais do Estado, do Teatro Operário do Recife, Teatro do Estudante de Pernambuco – onde iniciou uma longa parceria artística com Ariano Suassuna e o compositor Capiba – ao Teatro Popular do Nordeste, que existiu até 1975. Todos essas iniciativas, e mais o Movimento de Cultura Popular, do qual participava o educador Paulo Freire, refletiam uma época liquidada à força em 1964. Processos voluntaristas de tentar interpretar o povo, como os próprios mentores reconheceriam mais tarde, mas que deixaram marcas positivas por reunir grandes talentos.

O romancista voltaria em 1974 com *Agá*, livro que Nelly Novaes Coelho, outra pesquisadora de sua prosa, define como um painel das derrotas e das vitórias da condição humana "onde novamente a ficção e a memória, e onde a imagem (desenhos de José Cláudio) acentuam a contundência do texto". Por fim, uma novela, a última desse sentimental desde os nomes que dava aos seus textos: *Os Ambulantes de Deus*, onde reuniu um bando de párias em uma jangada que segue para o desconhecido. E continuaria, com a disposição de só interromper, como dissera, se algo sério ocorresse. Ocorreu. Foi o coração, no dia 2 de junho de 1976. A reedição próxima de seus livros e as homenagens que Recife lhe prestou no ano passado durante o Festival Nacional de Teatro da cidade, ocasião em que a Cia Teatro de Seraphim estreou sua bela peça *Sobrados e Mocambos*, confirmam o aviso ousado de Hermilo, esconjurando perigos: "Eu não vou morrer. Vou ficar para semente".

Um Barroco no Mocambo

Ariano Suassuna situa Hermilo na vertente da literatura brasileira que inclui Gregório de Matos

Hermilo Borba Filho foi sagrado autor barroco por Ariano Suassuna em conferência pronunciada, em novembro passado, na Fundação Joaquim Nabuco. Para chegar a essa conclusão, ele viajou no tempo a ponto de notar a perplexidade da platéia e comentar: "Eu chego em Hermilo. Estou navegando longe, mas é para chegar nele". E seguiu adiante com aquela sua muito particular altivez de porte e de idéias.

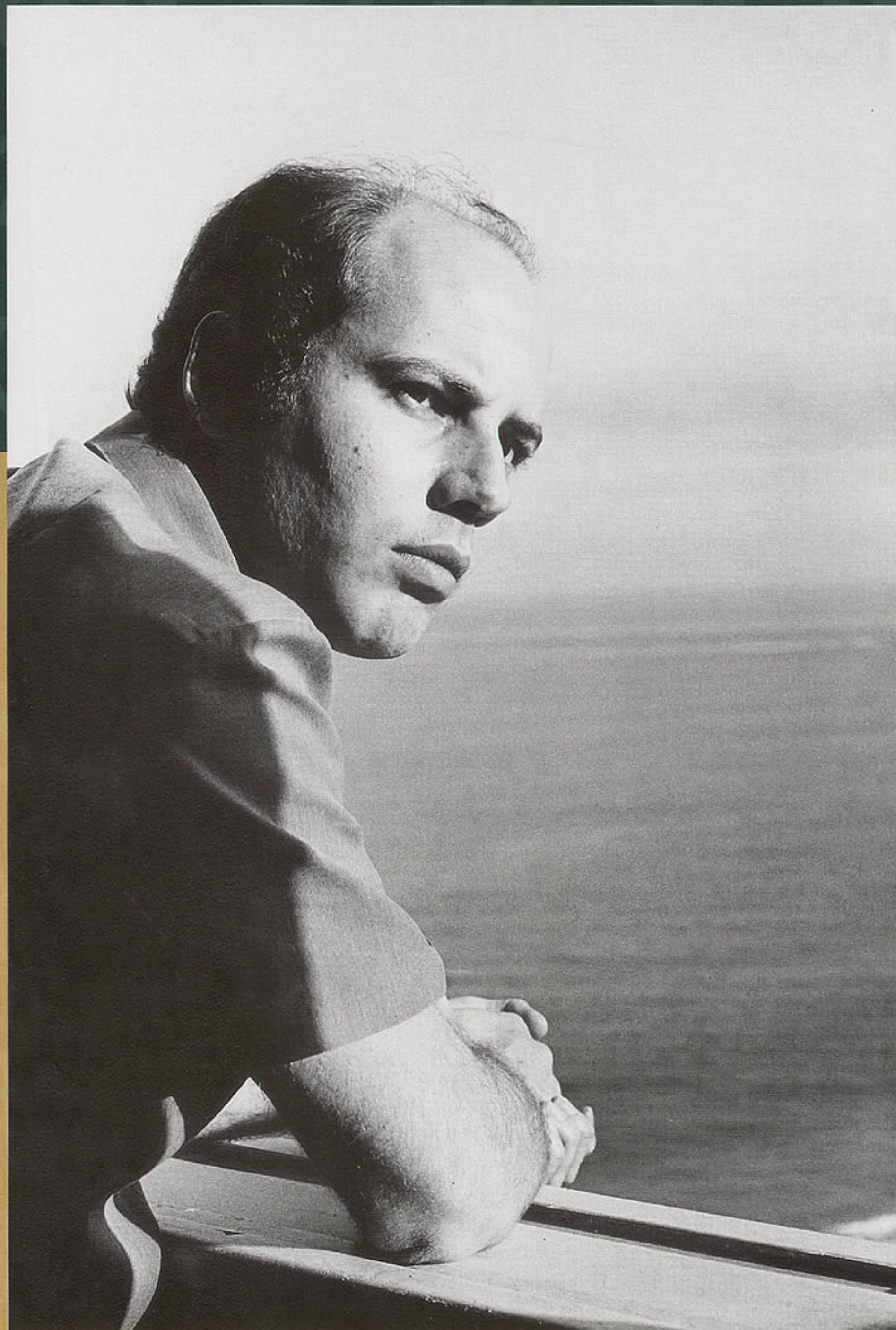
O barroco, como Ariano o entende, não se liga a determinada época da história humana. "A qualquer momento a gente pode encontrar um grande artista barroco, ou um clássico ou um romântico. O barroco, por ser a primeira manifestação romântica de subversão do clássico, contém em si elementos clássicos e barrocos, medievais e renascentistas, pagãos e religiosos, cômicos e trágicos."

Nas origens brasileiras dessa vertente estética, Ariano aponta, de saída, o pouco lido e estudado pensador paulista Matias Aires, autor de *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens* – "que tinha uma visão trágica e dramática da vida" –, e o poeta baiano Gregório de Matos, ostentando uma ligação estreita com o popular, uma visão mais cômica do homem, "se bem que, numa contradição bem barroca, tem um lado dramático". Desses imponentes nomes dos séculos 17 e 18, Ariano, depois de expor que é o barroco que abre caminho ao romantismo e ao naturalismo, e declarar sua admiração por José de Alencar, chega ao século 20 com as figuras exemplares de Euclydes da Cunha, o seu amigo Gilberto Freyre e Villa-Lobos, "barroco inclusive pela fusão de elementos populares e eruditos".

Arrematando todo um arcabouço teórico delineado com o auxílio de citações extensas, mas transmitidas com a habilidade de palestrante envolvente, Ariano Suassuna menciona a dramaturgia brasileira. O autor das peças *O Auto da Compadecida*, *O Casamento Suspeitoso*, *O Santo e a Porca*, *A Pena e a Lei*, *Farsa da Boa Preguiça* diz que ela conta com dois autores fundamentais: Nelson Rodrigues (nascido em Pernambuco embora carioca desde a infância) e Hermilo Borba Filho, acrescentando que ambos são marcadamente barrocos. E conclui, surpreendente e calmo, que Hermilo é superior porque expõe a complexidade universal do ser humano enquanto Nelson se fixa em horizontes e valores suburbanos. – JDR

Cena de *Sobrados e Mocambos*, da Cia Teatro de Seraphim, do Recife, dirigido por Antonio Cadengue

Os ecos do silêncio

A editora Topbooks lança *A Luz do Caleidoscópio*, reunião de poemas de Sérgio Lemos, um grande autor contemporâneo que morreu sem ver sua poesia publicada em livro

Por Reinaldo Azevedo

Sérgio Lemos, que a maioria dos leitores eventuais deste texto fica conhecendo agora, tentou, sim, senhores, publicar poemas em vida. Bem como o editor José Mário, da Topbooks, tentou que a publicação de *A Luz do Caleidoscópio* lhe alcançasse ainda se não os suspiros finais da poesia — porque esta, é certo, não cessará de ensaiar ritmos novos — ao menos os últimos suspiros de vida. Para *mala* sorte da poesia que jamais será feita, não houve tempo. Lemos morreu em outubro do ano passado, aos 63 anos, vítima de complicações decorrentes do diabetes. Quando iniciava a curva ascendente da recuperação, veio o coração e lhe fez a cesura "indesejada das gentes".

Sérgio Lemos, um leitor de Virgílio e Horácio como Virgílio e Horácio escreveram — em latim —, de Rilke, também ele mesmo, e de quantos clássicos o italiano, o inglês e o francês puderam produzir, incursionou até pelo gaélico — a língua de origem celta falada em regiões da Grã-Bretanha e Irlanda — por uma espécie de amor à resistência, ele próprio um resistente à sua maneira. Vá lá, que se olhe sem rancor o mercado editorial brasileiro onde um autor como Lemos se vai impublicado. Alguns morrem para entrar na história, outros vivem para dar corpo à infâmia. Entre uns e outros, o autor de *A Luz do Caleidoscópio* viveu em paz. A segurança de sua poesia lhe deu os pés (de tantos e maravilhosos versos) necessários para saber que seu ineditismo era não mais do que fruto de uma conspiração consentida, um acordo entre as vontades e as desvontades suas e o que se publicava no país: nos anos felizmente mortos do fim do verso, nas pelo menos três décadas de grafismo analfabeto, quem se

Lemos em 1968: a poesia e a política viviam sua respectiva ditadura

FOTO ACERVO PESSOAL

atreveria a publicar versos como *"Eu te dei terra onde enterrar teus ossos/ e mais ponteiros que o relógio tinha/ para marcar uma hora de destroços:/ não essa hora de todos, mas a minha.// E depois te cobri com não ter panos/ e fiz-te andar porque roubei teu solo./ Deixei-te jovem: avancei teus anos,/ e a dor do mundo arremessei-te ao colo.// Dá-me tua morte, para que a destrua./ Chega teu rosto por que falta ungi-lo/ com minha morte, que nasceu da tua.// pois sou tua sombra e teu algoz tranqüilo./ Tão tua sombra que sou a noite escura,/ e tão tranqüilo que já sou loucura"*?

Lemos era, como se vê, um grande sonetista, uma das formas — mas não a única — de resistência de *A Luz do Caleidoscópio*. No poema acima, decassílabos com acentos na 4ª, 8ª e 10ª sílabas e na 6ª e 10ª se alternam em ritmo perfeito e rimas invulgares. Ao longo do livro, o que se vê é um autor com pleno domínio da mais complexa das formas fixas do lirismo. Cada palavra aparece em seu necessário lugar, numa muito bem tecida trama de assonâncias internas e intimidade paradigmática. O milagre do grande poema então se opera: o trabalho do artesão é sigilado pela fluidez dos versos, muito próxima à da fala. Por intermédio de sua obra se percebe que se havia consolidado uma tontice na literatura brasileira a partir de 1922 — eventualmente interrompida com a chamada geração de 45, quando brilha a lição de Cecília Meireles — segundo a qual só o verso branco ou livre poderia aproximar-se da língua cotidiana. Menos do que uma postura estética, tal assertiva é antes uma opção pela facilidade: é claro que nem todo verso branco é preguiçoso — Dummond ou Adélia Prado o provam —, mas é certo também que o mais das vezes a preguiça e a falta de rigor técnico se abraçam estreitamente com o verso branco.

Tais observações sobre a obra de Lemos não implica que fizesse uma poesia descarnada de realidade. Ao contrário, com ele, o verbo também se faz carne e história. É uma poesia de humanidade profundamente vivenciada, que jamais se perde numa outra praga da literatura contemporânea, a metalinguagem. Uma das seções de seu livro — *Aeneas* —, em que se encontra a maior variedade de formas, reúne poemas inspirados em seu cultuado Virgílio (com flagrantes citações de outro latino ilustre, Horácio). De braços dados com o poeta que talvez mais tenha iluminado o inferno de cada um, Lemos apresenta 35 textos em que contrapõe à aventura epicamente peregrina do Enéias da *Eneida* virgiliana o seu anti-herói existencial; na obra inspiradora, a exaltação do herói coletivo; na lírica de Lemos, o indivíduo contra o mar da angústia, do isolamento, da morte. Seu diálogo com a *Eneida* não é gratuito: mesmo o mais comum dos homens vive, morre, perde e ganha sempre por bons e grandes motivos. Ainda quando pessimista, Lemos tinha uma visão magnífica do mundo. Se os contemporâneos lhe impunham o mesquinho, o rasteiro, o pobre e o medíocre como tema, ele ia buscar em cada homem o que este tinha de memória da grandeza. Senão como explicar os versos que seguem: *"Além da ponte,/ como outros barcos,/ vai navegando/ o menino louco/ — de louco muito,/ de morto um pouco./ À frente a névoa/ estende um arco/ de sonho e treva/ para que passe/ além da névoa,/ para que passe/ além dos homens/ e seu compasso/ de vida, vida: (...)"*.

Em um conjunto de poemas soberbos, um se destaca por espetacular, o de número *XXX*. Lemos recorre à citação de um poema de Horácio, em que o latino explica por que não se deve interrogar os deuses sobre os augúrios, e substitui Leocone, a musa horaciana, por Dido, aquela a quem o Enéias de Virgílio narra a destruição de Tróia. A Dido e o Enéias de Lemos são lidos como arquétipos do homem e da mulher, ou, como se gosta de dizer por aí, da condição masculina e da condição feminina. Uma voz (a do autor?, a destes tempos?) recomenda à mulher-Dido que não interrogue o homem-Enéias sobre suas derrotas: *"Não queiras, ó Dido, saber a agonia de Tróia/ Por que* (scire nefas), *se os deuses, do herói, ocultaram/ nas dobras do nada a memória do dia nefando. / por que perguntar? Já é tarde (...) Não queiras, ó Dido, em teus braços o herói sem memória"*.

Lemos era mesmo uma questão complexa demais aos seus contemporâneos. Que se lembre que é justamente a Dido que Enéias, na *Eneida*, narra a queda de Tróia; que Enéias, por ordem dos deuses, abandona Dido, e ela acaba se matando. Em tempos em que alguns se comprazem em falar até mesmo de uma "voz feminina" na poesia, atribuindo a essa condição, por si mesma, um caráter valorativo, o poeta recorreu a dois autores latinos de primeira grandeza e a duas personagens míticas da literatura ocidental para tratar da interdição do caminho amoroso entre o homem e a mulher. Onde tantos e tantas poetizam sobre badulaques irrelevantes para urdir poeminhas confessionais igualmente irrelevantes, Lemos ia buscar as melhores fontes da poesia e emprestava a um drama doméstico o limite possível do magnífico. Essa era sua poesia, não fez por menos, não vendeu confissões baratas, não transitou entre apelos publicitários e o rock para adolescentes debilóides, não cedeu diante do decreto fascistóide da morte do verso; jamais, enfim, seria, se vivo, indicado para receber um prêmio multiculturalista. Seja lá o que isso queira dizer, em face do silêncio a que Lemos estava confinado, isso quer dizer alguma coisa muito ruim. Julgue cada um por sua própria conta.

Não se trata aqui de fazer um desagravo a Sérgio Lemos. Pelo que se pode saber das pessoas que privaram de sua intimidade, ele próprio seria o primeiro a desaconselhar tal manifestação. Sociólogo por formação, jornalista que preferiu antes se envolver com departamentos de pesquisa das redações a operar na linha de frente das vaidades, fez de sua poesia uma extensão de sua inserção no mundo. Grande conhecedor da literatura clássica, religioso praticante de um catolicismo traduzido em humanismo, era um estudioso da cultura negra e indígena, fez a cabeça no candomblé (seu santo era Obaluaê) e, segundo conta sua mulher, a psicanalista Clara Kishida, só via graça em estudar e aprender se pudesse pôr esse conhecimento a serviço do que chamava "o homem comum". Sua religiosidade e sua poesia encarnadas fizeram-no criar a ARA, uma ONG de assistência religiosa a aidéticos. Do baú de onde saiu esse *A Luz do Caleidoscópio*, há ainda muitos poemas inéditos. Dois romances — *A Duquesa e o Céu* e *Nemoroso e os Perdedores de Virgens* — aguardam publicação. Não é à toa que o primeiro livro de Sérgio Lemos venha à luz quando, finalmente, arrefece, pela pena de epígonos ainda menores, a Era do Grande Obscurantismo, garantida pelo Índice da Poesia Proibida, a bíblia ágrafa do Tribunal da Inquisição Concretista. Que os editores aproveitem as luzes e o frescor renascentista desse filho de Obaluaê, o orixá da saúde e da doença, que levou Lemos, afinal, precocemente. "Morre cedo o que os deuses amam", disse Fernando Pessoa, e "alguns já nascem póstumos", emendou Nietzsche.

Destaque-se que as duas sentenças depõem contra os contemporâneos, seja os do amado pelos deuses, seja os do que teve antecipada a sua hora. ∎

Sérgio Lemos preferiu o rigor da poesia clássica às vanguardices contemporâneas. Seus mestres foram Virgílio e Horácio; sua forma prefileta, o soneto. Ao lado, um poema inédito do autor, não incluído em *A Luz do Caleidoscópio*. Escrito em 1991, o texto pertence à série *Bioquímicos Sinais de Augusto dos Anjos*. O título corresponde ao primeiro verso de um poema atribuído ao imperador romano Adriano, nascido em 76, que reinou entre 117 e 138. Adriano, um protetor das artes e admirador da cultura helênica, teria escrito o seguinte texto pouco antes de morrer: *"Animula vagula, blandula,/ hospes comesque corporis,/ quae nunc abibis in loca/ pallidula, rigida, nudula,/ nec, ut soles, dabis iocos..." (Alminha inconstante e folgazã,/ hóspede e companheira do meu corpo,/ para que lados hás de ir agora?/ Palidazinha, gelada, nuinha,/ não mais brincarás como antes")*

ANIMULA BLANDULA, VAGULA

A alegria sem fim e o gozo triste
escondidos nas dobras do poema.
O sim e o não unidos sem problema.
E as mãos ao alto, mas a lança em riste.

Ordem no caos, absurdos no teorema.
Visionário, mas cego no que viste,
não vias como, em todo nada, existe
um outro tudo que liberta e algema.

Ou vice-versa, que as contradições
que um ser te criam, criam juntamente
certa volúpia de não ser ninguém.

De eterno, entre incertezas e negações,
só esta ridícula almazinha ardente,
vágula, blândula, buscando o Bem.

Abaixo, o poeta em novembro de 1996. Nos guardados de onde saiu *A Luz do Caleidoscópio*, há dois romances inéditos, *A Duquesa e o Céu* e *Nemoroso e os Perdedores de Virgens*, além de poemas que não integram a coletânea publicada, como o que segue: *"A mesa surreal, esta meseta/ ou chapada de tempo horizontal,/ o lustro de ébano, ou de rocha preta/ — toda a marcenaria mineral// suspensa de uma simples linha reta/ Luís XVI da encosta vertical:/ é Natureza em sua razão secreta?/ é Razão travestida em natural?// Se nos montes tal lógica se encerra,/ quem sabe a lógica é uma inteira serra/ de penhascos, florestas, alusões,// e tudo natura sonha e cria,/ lá bem no centro desta razão fria,/ referve e explode em vinte mil Razões?*

FOTO IRINEU B. FILHO/ACERVO PESSOAL

NOTAS

Obediente à tradição, rebelde por vocação

Livro de estréia de Michel Laub revela um contista que concilia a ousadia ainda juvenil com os cânones da literatura. Por José Castello

Sempre que um novo autor aparece em cena, novo e jovem como o gaúcho Michel Laub, a primeira expectativa que em torno dele se cria, viciada mas fatal, é a de ruptura. Para ter o direito de existir (isto é, de escrever e, suprema ousadia, de publicar), supõe-se que o jovem escritor deva subverter todas as regras anteriores, recusar todos os cânones em vigor, e sobretudo inaugurar uma nova dicção. Muitos jovens autores com inequívoca vocação tropeçam nessa cilada, fazem dela seu algoz – e ali perdem também sua vocação, ou dela se extraviam.

Michel Laub, que é um jovem autor de talento, fez o contrário – e é aqui que começo a gostar do livro que escreveu. *Não Depois do que Aconteceu*, seu livro de estréia, aos 25 anos de idade, reúne relatos em que Michel trabalha com o que é, ou com o que mal acabou de ser. É preciso não confundir: seus 11 contos não são as confissões purgativas de um rapaz que ainda busca seu perfil. Ao contrário, são relatos de um escritor surpreendentemente tranqüilo, que não pede desculpas, nem escamoteia seu estilo pessoal, para ser o que é. Seus contos certamente têm defeitos e ainda vacilam aqui e ali na direção a tomar, mas guardam uma grande qualidade, que corresponde ao caráter inegociável da literatura: Michel escreve com liberdade. Cada conto é, para ele, uma aventura, e ele não abre mão disso.

Primeiro, Michel Laub não se afastou nem um pouco (ao contrário, a elas se apegou com ferocidade) de características que marcam sua geração: a dos que nasceram sob a sombra do Brasil Grande do general Médici. Ali estão a rapidez e o pensar avoado, em que o sentido se faz por contigüidade, e não por subordinação; a lógica minimalista que expressa um enfado para com as grandes explicações e que se manifesta numa escrita mínima e ofegante; o raciocínio fragmentado, rangente, que surge em flashes, marcado pelo ritmo da TV e agora do computador. De posse desse estilo de época, Michel também não perde tempo buscando os grandes temas; ao contrário, se aferra às coisas miúdas, pois a vida comum é, com suas falhas e supressões, o seu grande modelo; em conseqüência, alguns de seus contos simulam a maneira de exprimir pensamentos nos diários e monólogos juvenis. Por fim, Michel se empenha em escrever com precisão – mas, diferentemente dos relatos jornalísticos a que está acostumado a redigir profissionalmente (é um dos editores de **BRAVO!**) e que abordam a realidade desde fora, ele a vê de dentro, tomando a perspectiva e as dores de seus personagens como se fossem efetivamente suas.

O livro reúne 11 contos com personagens sonhadores, descritos com liberdade inventiva

Em *Física e Filosofia*, talvez o melhor relato do livro, uma banda de rock, nascida em fundo de garagem, naufraga ao disputar um concurso na rádio; depois, o narrador, seguindo o percurso da rebeldia à adaptação, se torna um vendedor de planos de saúde; por fim, como válvula de escape de um mundo adverso, constrói uma teoria sobre outras formas de vida, inspirada na física quântica, segundo a qual a incapacidade de entendimento de certos fenômenos pode estar relacionada a limitações biológicas do próprio observador, não sendo assim o mundo que é indecifrável, mas o homem que não está equipado para decifrá-lo. É uma teoria da fraqueza, que ele deve esquecer no ano de formatura, quando, de gravata xadrez, desiste de publicar seu artigo para ser apenas um bom homem. A mediocridade, com toda a dignidade existencial que a constitui, é a grande marca dos personagens de Michel.

O pavor à vida comum, com seus elementos de mediania, repetição e monotonia, funciona como sentimento subjacente aos relatos de Michel Laub; medo de origem juvenil, e essa lógica jovem percorre todo o livro, como se Laub fosse um Salinger tardio vindo não do interior americano, mas dos pampas gaúchos. Temas contemporâneos, e de aparência inofensiva, que ele trabalha com o enfado apropriado, mas também com piedade: a busca de um emprego está em *Segunda, Terça, Quarta*, mas o que parece apontar para a frente, aponta para trás – desejar uma profissão acaba por motivar recordações infantis. O insucesso, expresso na volta à casa dos pais, aparece em *Morando em Casa*, relato em que a paz se parece com uma prisão: "Fico sempre olhando para a rua. O vidro é muito grosso, difícil ouvir os barulhos que vêm de fora". Michel Laub talvez exagere um pouco num relato como *Província*, em que a lógica militar é tomada como modelo – mas sob ela o que se esconde é mesmo uma linguagem de metralhadora, que narra rápido, em rajadas sobre um leitor assombrado.

Na leitura dos contos de Michel Laub destaca-se, ainda, um relaxamento, uma ausência de presunção, que denota uma serenidade precoce. Costuma-se exaltar os jovens autores pelo poder de corrosão guardado em seus livros e por sua ironia supostamente moderna; Laub maneja, sim, o sarcasmo, mas ele é doce e, no fim das contas, um tanto sonhador, e portanto inofensivo. Os contos de *Não Depois do que Aconteceu* exercitam uma linguagem escrupulosa, construída sob uma férrea economia de recursos, exatamente como se comportam os garotos que, para afirmar a identidade, refreiam-se na dureza e na concisão. Rapazes não falam muito, agem – e Michel transporta essa regra para a literatura. Escritor sensível, ele sabe manipular essa tensão com uma forma de apreensão, de medo mesmo. Diferentemente de seus personagens, porém, ele se contém para se libertar. Um jovem escritor deve, mesmo com seus erros e debilidades, sentir-se dono de seu caminho, ou não conseguirá escrever. E isso Laub não se deixa de dar, fazendo assim a parte mais difícil.

O Que e Quanto

Não Depois do que Aconteceu, de Michel Laub. IEL/RS, 96 págs., R$ 12. À venda no *BRAVO! Shopping*: www.bravoshopping.com

FOTO KIKO COELHO

Madame Helô abre casa nova

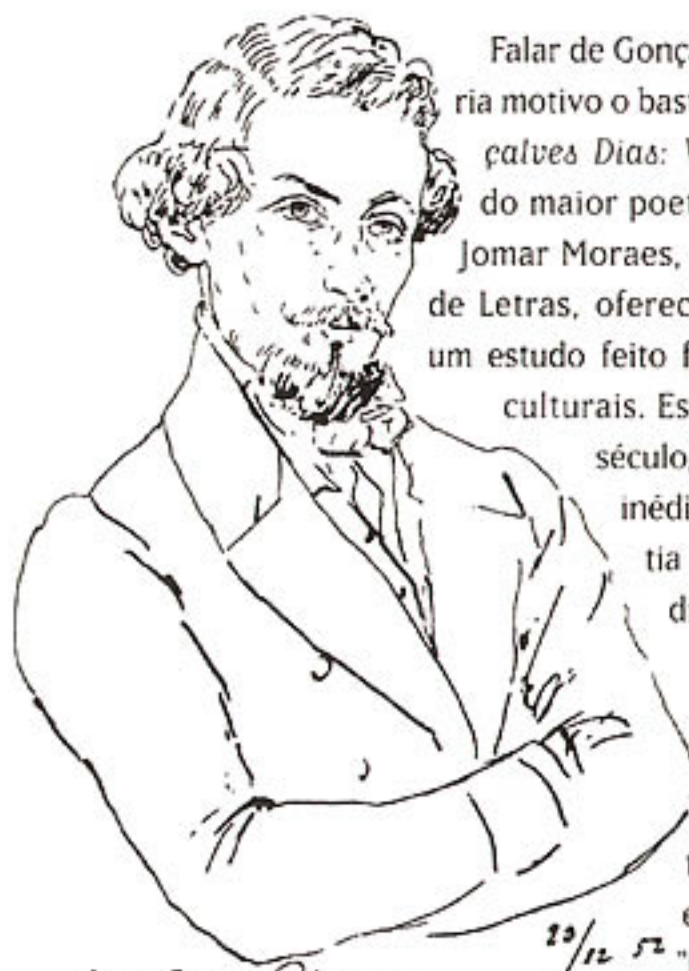
O timbre de um só poeta deveras resgataria todo um achincalhe? Por Bruno Tolentino

É acabrunhante! Em hora tão grave, no instante em que o país luta para evitar desintegrar-se aos pés da história, uma sua catedrática propõe-lhe, como se fosse um retrato seu, uma exibição de poetômanos chulos, ou crassos, ou ralos, uma festinha de embalo travestida das pompas e honras de uma antologia! Que não se iludam os que sorriem e tratam *Esses Poetas*, de Heloísa Buarque de Hollanda (Aeroplano, 1998), como mais uma piada de mau gosto de uma figurante outra vez pendurada à picareta que lhe deu notoriedade. Não se trata "apenas" disso, porque *Antologia* é um título grave, tem galas de testemunho da vida do espírito desde os tempos da *Antologia Grega*. É àquele clássico que toda antologia poética vai buscar sua validade e seu parentesco. É em nome daquela ilustre ancestralidade, e segundo os altos parâmetros que estabeleceu no alvor das eras, que as obras desse gênero propõem sua visão da perenidade deste ou daquele instante, e propõem-na ao julgamento de uma raça e de sua posteridade.

Não existe antologia inocente, até mesmo a mais *naïve* ou se pretende séria e grave, ou é gravemente culpada de coisa muito séria. Inconseqüente não lhe é nunca dado ser, Eliot tinha razão: cada antologia, por mais parcial, é ainda partícipe daquela responsabilidade implícita na arte de um povo contemplada como um todo. E é nessa perspectiva que cabe perguntar em que direção o *cine privé* de Madame Helô vai além da mesmice semiletrada, a não ser rumo à pornografia que veicula como "arte". Sua docente proposta de uma suposta arte entre pública e púbica, de postura tão súbita quanto súdita da sarjeta, é ainda mais acintosa pelo espírito que pela letra das obscenidades que patroniza e entroniza Madame Sans Gêne, ao passar do supostamente marginal ao francamente lavatorial. Resta que a mais fútil antologia ainda faz as vezes da moldura grotesca a ressaltar a singularidade de um só artista. Se assim for, tanto melhor, já que a presente vacuidade desta põe tanto mais em relevo a arte singular de Eucanaã Ferraz, única nota grave numa indistinta cacofonia de inépcias.

"Claro, claro, é pelo talo que começa o fruto, a vida medra do rabo" (Valdo Motta)

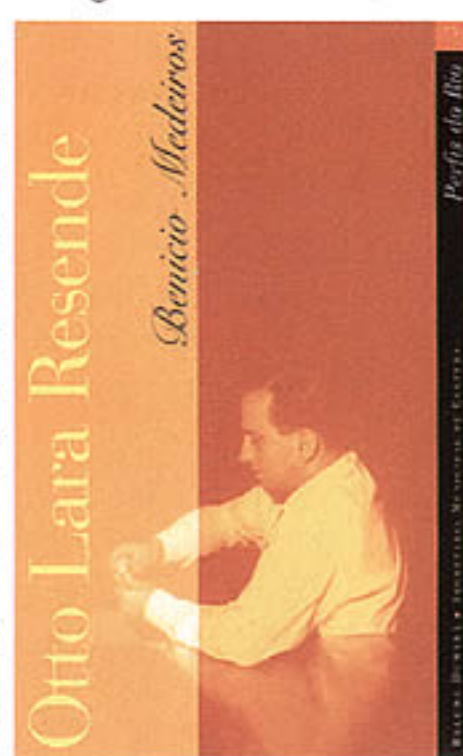
Detalhes relevantes

Biografia de Gonçalves Dias corrige equívocos de relançamentos recentes de sua obra

Falar de Gonçalves Dias nunca é demais. Só isso já seria motivo o bastante para louvar o lançamento de *Gonçalves Dias: Vida e Obra*, Alumar Cultura, biografia do maior poeta romântico nacional. Mas o livro de Jomar Moraes, presidente da Academia Maranhense de Letras, oferece mais do que se poderia esperar de um estudo feito fora dos grandes centros culturais. Escrita há um quarto de século, a obra permaneceu inédita por pura modéstia do autor, que acreditava nada acrescentar à obra de outros biógrafos do poeta. Engano seu, como agora pode ser visto. Se o texto, como ele mesmo observa, "parece-se com tudo quanto antes já disseram e é consabido", tem a vantagem de reunir informações espalhadas em obras várias, muitas delas já desaparecidas. A biografia feita por Moraes não é daqueles catataus que se ocupam de detalhes irrelevantes. Em 348 páginas, o autor conta os fatos marcantes da vida do poeta, apresenta uma bibliografia gonçalvina, dois ricos apêndices iconográficos e uma pequena antologia. Ele ainda presenteia o leitor com um ilustrativo ensaio — o único trecho escrito no ano passado — sobre descuidos e erros de algumas edições, inclusive as recentes obras completas, reeditadas pela Nova Aguilar. Ali Moraes demonstra sua erudição ao identificar falhas graves como a troca da palavra *extenso* por *extremo*, no poema *I-Juca Pirama*, ou mesmo a omissão de todo um verso em *Deprecação*, substituído por outro. Faz isso a pretexto de provar a necessidade de uma edição crítica da obra do poeta, algo que talvez ele mesmo faça. Para isso não lhe faltam qualidades. Informações na Academia Maranhense de Letras (rua da Paz, 84, São Luís-MA, CEP 65020-450. Tel. 098/231-3242). — FÁBIO SANTOS

Em sentido horário, o poeta, medalha comemorativa do seu sesquicentenário e desenho de Manuel Victor (quarta capa de *Gonçalves Dias*, livro de Pedro Pereira da Silva Costa, 1974)

Otto Lara Resende

Ou: como narrar uma vida que nada teve de ordinária

Kafka trabalhou com seguros, Camus participou da Resistência francesa, Adélia Prado vive como dona de casa em Divinópolis, Minas Gerais. A dimensão de suas vidas não é o essencial para que escritores se tornem personagens interessantes para biografias: uma obra do gênero vale pela forma como essas vidas são contadas. Os melhores trechos do grande *As Palavras*, a autobiografia de Sartre, falam de acontecimentos aparentemente simplórios, como o dia em que o francês, ainda criança, resolveu que escreveria *lapin çovage* (coelho selvagem) em vez de *lapin sauvage* (a grafia correta). Otto Lara Resende, biografia assinada por Benicio Medeiros e lançada pela Relume Dumará (141 págs., R$ 13), vale, antes de mais nada, por ser uma boa narrativa, com o molho necessário para iluminar uma trajetória entre o glorioso e o acima da média. Otto, que não pegou em armas ou influenciou a história, transitou pela alta intelectualidade brasileira e foi um esplêndido frasista. Como escritor, não chegou ao nível dos citados, mas ainda é uma referência de estilo da língua portuguesa (*A Boca do Inferno*, livro de contos que a Companhia das Letras publicou no ano passado, é a prova).

A biografia: boa condução

Voz própria

A poesia de Yves Bonnefoy ganha edição bilíngüe

Uma edição bilíngüe da poesia de Yves Bonnefoy acaba de sair pela Iluminuras. Em *Obra Poética* (447 págs., R$ 39), os versos do francês que abandonou o surrealismo e encontrou voz própria confirmam-no como uma das expressões importantes da lírica contemporânea. A tradução e organização são de Mário Laranjeira.

A CONFRARIA DO ZÉ RUBEM

A Confraria dos Espadas, livro de contos de Rubem Fonseca, é uma soma de clichês que já perderam o valor de uma alegoria sobre o país

Por Reinaldo Azevedo

O Brasil mudou — para melhor ou para pior, segundo o gosto de cada um —, e Rubem Fonseca ficou na janela feito uma Carolina cínica. *A Confraria dos Espadas*, seu mais recente livro de contos, é a prova definitiva de que o prestígio do escritor (e, nesse sentido, a obra presta um favor à fortuna crítica) era, em grande parte, extraliterário. Ao surpreender o panorama algo pachorrento, pós-ciclo regionalista, da literatura brasileira com seus contos e romances policiais, os leitores mais exigentes viam em Fonseca uma metáfora do Brasil, que se realizava, porém, pela ausência: quantos não lemos *Feliz Ano Novo* (1975) como uma espécie de grito do silêncio? Era como se àquele Brasil oficial, da direita e da esquerda, se opusesse um outro, brutalmente verdadeiro, não sujeito aos cortes da ideologia, da utopia, de qualquer forma de anseio coletivo.

Ademais, se lhe reconheça o mérito de ter criado tipos que não se explicavam segundo os manuais da sociologia então vigente, o que lustrou os postulados de uma crítica antipopulista. Seus psicopatas eram e são tipos mais ou menos banalizados pela era do psicologismo, uma das frações de uma sociedade sem política ou espaço público. Ocorre que se vive, afinal, um regime de liberdade, as minorias fazem propaganda de sua vida na TV em horário nobre, a parcela leitora do Brasil — única para a qual, afinal, a literatura faz algum sentido — está integrada ao mundo, e ninguém mais precisa caçar metáforas fugidias nos assassinos e detetives do escritor.

A auto-indulgência é, no entanto, uma pantera pior que a solidão. Fonseca, um homem sabidamente recluso e avesso a entrevistas, fotografias e mundanidades, também é, como o Brasil de seus livros, um vulto que cresce pela ausência: não à toa, seus amigos na mídia o chamam de "Zé Rubem". Ter a autoridade e a intimidade de dizê-lo vale um crachá de fidalguia. Em troca, sabe-se, por desvãos de informação meticulosamente trabalhados, que Fonseca adota esta ou aquela escritora, que lê o original (e o abençoa) deste ou daquele amigo. Fonseca é, pois, um estilo ou, como se diz por aí, é uma "atitude". Eis o ponto: é essa "atitude" que chega ao esgotamento, não por acaso pela mão do mestre. Uma crítica menos assombrada pelo vulto já teria lido em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988) não mais que um título pretensioso para uma obra que já se amaneirava; *Agosto* (1990), com suas frases ligeiras, apressadas, e seus personagens que nada mais eram que caricaturas das que o autor havia espalhado em sua obra, já era o sinal de que algo não ia bem. E se chega, com algumas obras de intervalo, a este *A Confraria dos Espadas*, uma reunião de oito contos.

Nenhuma surpresa no homem que escreve como mata as mulheres a pedido das próprias, ou no sujeito que acaba vítima fatal de seu banal impulso de generosidade ou no corretor de seguros de vida que faz pacto de morte com seus clientes; há ainda crônicas do mau gosto como a intelectual humanista que se apaixona por um fazendeiro grosseirão e existencialista ou a pornografia *soft* do casal que repudia o órgão genital do sexo oposto até descobrir as delícias do que Roberto Carlos um dia chamou *Côncavo e Convexo* — ou aquilo naquilo.

De resto, as tais frases fonsequianas — que a turma do Zé Rubem chama de "ritmo narrativo seco, cortante, impiedoso, visceral" (e outras imprecisões) — estão lá: "Matar uma pessoa é fácil, o difícil é livrar-se do corpo"; "É mais fácil se livrar da alma do que do corpo"; "Lá pela uma da madrugada todos sempre querem dançar", etc. Lidas pelo que sugerem em solenidade, parecem expressar algo de terrivelmente sentencioso da vida e da natureza humanas; lidas pelo que são, resta pedir a Carolina que saia da janela e caia na vida.

Capa de *A Confraria dos Espadas*, o mais recente livro de contos de Rubem Fonseca: soma de equívocos que reiteram uma "atitude"

A Confraria dos Espadas, de Rubem Fonseca. Editora Companhia das Letras, 132 páginas, R$ 16,50

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

FICÇÃO EM PORTUGUÊS

TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
Carta aos Loucos Ed. Record 222 págs. R$ 20	O gaúcho Carlos Nejar hoje vive em Guarapari, Espírito Santo. Membro da Academia Brasileira de Letras, é um dos nomes de primeira linha da alta poesia brasileira. Sua obra romanesca não fica atrás.	Nejar é também autor de *Teatro em Versos*, oito peças reunidas em um só volume editado pela Funarte.	Um povoado onde se procura abolir a história temporal para fazer aquela outra, a que vem do sangue. Na realidade o autor pretende uma narrativa na linha monumental que vem dos poetas clássicos. O texto do tema seria já o poema.	O rumo de Nejar é o da perenidade construída com o domínio culto e inventivo da língua dentro de uma visão metafísica, mas passional, da vida.	Na escrita desse gaúcho do mundo, mas com raízes inimaginadas no pampa brasileiro, que tem um timbre clássico e, ao mesmo tempo, o sentido de vastidão e atemporalidade desses campos.	*"Quando a aurora rebentava, o Oceano rebentava e as cores se poliam com mais cores, semelhantes a uma baleia que poreja. O navio fantasma era simétrico e a aurora rebentava nele e ele se ia dilatando como boi que arrasta a relha."*	O autor do projeto gráfico – não mencionado – usou fragmentos de obras da pintura ocidental. Mas o resultado, bonito, insinua um bucolismo afastado do espírito da obra.
As Fúrias da Mente Iluminuras 156 págs. R$ 19	O crítico de cultura Teixeira Coelho é o autor de *Dicionário Crítico de Política Cultural*, *Moderno Pós-Moderno* e *Niemeyer* (romance).	Colaborador assíduo dos cadernos culturais da imprensa paulista, Teixeira Coelho é também o diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP.	A depressão vista em suas manifestações psicofísicas, mas tratada numa perspectiva existencial que incorpora e comenta os aspectos culturais dos meios científicos de se lidar com o problema.	O autor lida com um tema que tanto pode ser autobiográfico como pode ser um romance sobre a criação no sofrimento. Na nuance, a originalidade do livro.	Nas referências a artistas e obras de diversas épocas ou gêneros: do filme português *A Comédia de Deus* ao livro *A Invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares.	*"Em seguida, o frio, outra vez. O frio da alma. O frio da alma que vaza da alma e invade o corpo por dentro. Finalmente, sente o que é o frio da alma."*	De Fê. Novamente o velho Hopper e suas imagens de solidão que servem para todas as capas. Mas, no caso, a opção faz sentido.
O Umbigo do Anjo Record 208 págs. R$ 25	O jornalista Fernando Pessoa Ferreira é também poeta premiado aos 24 anos com *Os Instrumentos do Tempo*, livro de estréia. Desde aquela época, continua fiel à poesia e, ainda, se afirma como contista cada vez melhor.	Como poeta, Ferreira publicou a seguir *Em redor do A*. Em 1982, foi lançada sua primeira coletânea de contos, *Os Fantasmas da Gaveta*.	Tudo o que cabe em um conto – do improvável e poético diálogo com um anjo com vocação policial ao lirismo possível na padaria de esquina. Histórias relativamente curtas com desfechos que surpreendem.	Fernando Pessoa Ferreira, pela transfiguração do cotidiano e pelos inventos de imaginação, é daqueles que convencem mesmo os que não gostam de contos.	Na estrutura, que parte do jornalismo de várias histórias. Elas derivam sutilmente para a ficção em prosa com lances de humor; e dentro dela mora a poesia.	*"A primeira escala no Rio foi em Belford Roxo, na fronteira com a baixada fluminense, onde Carol tinha uma irmã, os aluguéis eram baratos e nas ruas sossegadas ainda não se ouvia o relinchar do cavalo do bandido. No início dos anos setenta, Belford Roxo era um subúrbio pobre, porém pacato. Gary Cooper estava com onze anos, e Ronald Colman tinha treze."*	De Victor Burton. Contém um excesso de informação visual que retarda a atenção ao título e ao gênero do livro.
Sottovoce: A Morte Fala Baixo L&PM 50 págs. R$ 9	O gaúcho Edgar Vasques é artista gráfico, ilustrador, cartunista e autor de histórias em quadrinhos. É um dos melhores do país pela qualidade do traço e do nível de informação e humor que demonstra.	Vasques defende para os quadrinhos o mesmo valor de testemunho artístico que as outras formas de manifestação criadora. As seqüências desse livro foram publicadas antes na *Gazeta Mercantil* do Rio Grande do Sul.	Um jornalista de caricatura investiga um crime, e, de passagem, o leitor descobre fatos reais do tempo da ditadura e de agora. É para valer, e não. Ou o contrário. Tudo é quase real, quase fantasia nessa "novela gráfica" porto-alegrense.	A história em quadrinhos, expressão visual que pode atingir alta qualidade estética, funciona, quando se quer, como veículo crítico e humorístico de primeira.	Em como os quadrinhos podem estar além do divertimento descartável. O traço e o texto nervosos de Vasques são curiosos, indignados e eloqüentes.	*"Uma história escabrosa. Parece que o marido dela, um líder operário, morreu no pau-de-arara da polícia política. Isso, infelizmente, não chega a ser novidade, doutora..."*	Do autor. Cena estilizada de Veneza, onde, no século 15, teria existido o ameaçador personagem Sottovoce.

FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA

TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
O Romance de Perón Companhia das Letras 388 págs. R$ 31	Tomás Eloy Martínez, argentino de Tucumán, nasceu em 1934 e é dos mais brilhantes jornalistas latino-americanos, demonstrando que a reportagem com alta literatura não é terreno exclusivo dos norte-americanos Mailer e Wolfe.	Martínez estudou literatura em Paris, especializando-se em Jorge Luis Borges. Dirige o Programa de Estudos Latino-americanos da Universidade Rutgers, New Jersey, Estados Unidos.	A volta de Perón à Argentina depois de anos de exílio na Espanha. O regresso do caudilho, envelhecido e cercado de apaniguados, faz do que deveria ser um retorno triunfal um pesadelo humano e político.	Esse livro e o que o seguiu, *Santa Evita*, formam o mais impressionante painel do transe político argentino, nas últimas décadas.	No ritual do poder, instante em que Perón transforma-se no fantasma de si mesmo, e o líder progressista revela sua face inescrutável, se não sinistra.	*"Que um dos guardas fique sentado ao lado do telefone para dizer: Não tem ninguém em casa. O General já foi embora. Lopez feche a porta. Cubra-me com a manta. O vento que sobe pela escada esfriou as minhas pernas."*	De Silvia Ribeiro. Foto clássica de Perón. Tem o peso exato da imagem histórica e a estranheza que a expressão neutra sempre causa.
A Luta Companhia das Letras 22 págs. R$ 24	Norman Mailer, nascido em 1923, é um peso pesado da literatura americana. Com os *Nus e os Mortos* e *Um Sonho Americano* se pôs na linha de ataque às agressivas idéias de grandeza dos Estados Unidos.	É um dos criadores do chamado new journalism, que trata fatos reais em tom de romance. Recebeu duas vezes o Prêmio Pulitzer.	A luta entre Cassius Clay – ou Muhammad Ali – e George Foreman. Clay, que tentava em 1974 recuperar o título, era ainda uma figura que simbolizava a resistência à Guerra do Vietnã. O livro explora a personalidade desses lutadores.	Mailer é um jornalista brilhante. É bom rever Ali em sua glória fugaz e contraditória e os fatos, que já se vão esquecendo, do apocalipse vietnamita.	Nas dificuldades de uma boa tradução expostas em detalhes pelo tradutor Claudio Weber Abramo. Deveria estar na mesa de todos os editores brasileiros.	*"Num elevador, Joe Frazier trocava impressões com Big Black sobre o problema de conseguir comprar um paletó que caísse bem nos ombros. Frazier está com Foreman e não abre. É possível que Joe Frazier nunca tenha perdoado Muhammad Ali por tê-lo chamado de ignorante."*	De João Baptista da Costa Aguiar sobre a foto de Ali olhando Foreman nocauteado. Poucas vezes Costa Aguiar deve ter tido tanta facilidade para um bom trabalho.
Quatro Histórias ao Modo Quase Clássico Imago 176 págs. R$ 18	Harold Brodkey (1930-96), formado em Harvard, escreveu pouco, mas nunca menos que obras-primas. Fez da literatura o reflexo exato das experiências pessoais e a idéia que fazia da América. É uma visão feroz da vida.	Brodkey estreou no romance aos 40 anos com o romance *The Runaway Soul*. Sua última obra, *This Wild Darkness*, é um relato autobiográfico de quem não poupa nem a si nem ninguém em nome da literatura.	Histórias com personagens que se afastam penosamente da infância, um processo que vai da iniciação sexual à morte da mãe. O autor, filho adotivo de um casal judeu, está presente em cada linha.	Brodkey é um artista radical na forma, no jeito de estar no mundo e trazê-lo para dentro do texto. Escreve conciso, e lá está tudo.	No sexo. Os americanos são magistrais ao falar – com liberdade e a violência da sátira – de sua sociedade pelos caminhos do desejo, e esse é deles.	*"Ela pensava que eu era feliz e seguro, que tinha sobrevivido à infância. Queria que pensasse assim. Até onde eu podia ver, não a culpava, não por tudo; mas não culpar alguém é muito diferente de perdoar: se tivesse de perdoá-la isso equivaleria a, antes de mais nada, lembrar."*	De Victor Burton. Uma cena de Edward Hopper, fiel ao clima dos contos. O efeito só é diluído porque ultimamente está havendo uma inundação de Hopper nos livros.
Primeiro Amor, Último Sacramento & Entre Lençóis Rocco 312 págs. R$ 29,50	Aos 50 anos, Ian McEwan está na linha de frente da nova literatura britânica. Autor de *O Inocente*, *Cães Negros*, *O Jardim de Cimento*, *Ao Deus-Dará*, *A Criança no Tempo* e *O Sonhador*, todos publicados no Brasil.	McEwan recebeu o Booker Prize pelo seu livro *Amsterdam*, apontado pela crítica como sua obra mais madura.	Contos (o livro tem como título original *The Short Stories*) jogando aos olhos do leitor situações grotescas, absurdas e violentas como se fossem absolutamente normais. Fleuma britânica e realismo negro, o casamento perfeito.	O autor pratica em literatura o mesmo que o novo cinema do país: demolição de aparências. Arranca o velho papel de parede do império e vinga Oscar Wilde.	Nos contos narrados na primeira pessoa. O personagem sempre faz uma pergunta que é pretexto para uma longa confissão, envolvendo o leitor como testemunha direta dos fatos.	*"Nunca conheci meu pai porque ele morreu antes de eu nascer. Acho que os problemas começaram aí mesmo – foi minha mãe que me criou e mais ninguém. Morávamos numa enorme casa perto de Staines. Ela era doida, você sabe, acho que herdei isso dela. Só queria ter filhos, mas não pensou em casar de novo, de modo que só me teve; e eu era obrigado a ser todos os filhos que ela sempre quis ter."*	De Lu Gama. Colagem sem um tema básico perceptível. O projeto gráfico, no conjunto, não tem o apelo da obra.
Viagem ao Redor do Meu Quarto Mercado Aberto 172 págs. R$ 12	Xavier de Maistre (1763-1852) viveu o suficiente para ver a Revolução Francesa e percorrer meia Europa. Envolvendo-se em guerras, chegou a general e, ainda, teve tempo e talento para ser um escritor excepcional.	Lido e citado por Almeida Garret e Machado de Assis, Maistre é ainda o autor de *O Leproso da Cidade de Aosta*, *Os Prisioneiros do Cáucaso*, *A Jovem Siberiana* e *Poesias Diversas*. Seus livros são publicados em francês por Flammarion, Editeur.	Considerações existenciais e fantasias do personagem que vê o mundo como algo distante. É um livro bem-humorado na primeira parte e mais reflexivo, quase melancólico, na segunda.	É um desses casos em que o humor está a serviço da filosofia dentro do romance. O autor faz dessa viagem uma espécie de espelho moral para os homens.	Nas afinidades estilísticas, semelhanças temáticas e convergências de achados de escrita entre este romance e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.	*"Comecei a minha viagem, precisamente, às oito horas da tarde. O tempo estava tranqüilo e prometia uma formosa noite. Tinha tomado as minhas precauções para não ser perturbado por visitas, que são raríssimas na altura em que eu morava, e sobretudo nas circunstâncias em que estava então, para poder estar só até à meia-noite."*	De Leonardo Menna Barreto com base em um quadro de Jheronimus Bosch. Solução alheia ao tema, mas dentro de um projeto gráfico refinado que atrai o leitor.

NÃO-FICÇÃO

TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
Terra Gaúcha Editora Sulina 183 págs. R$ 13,50	João Simões Lopes Neto (1865-1916) é geralmente designado com escritor regionalista, o que de fato ele foi, mas o termo pode ser reducionista. Lopes Neto é o precursor de Euclydes da Cunha e Guimarães Rosa.	Jornalista a vida toda, Lopes Neto é autor dos maravilhosos *Contos Gauchescos* e *Lendas do Sul*.	O processo de formação do Rio Grande do Sul, de 1500 a 1737. A segunda parte do livro, que deveria chegar aproximadamente a 1910, se perdeu. Mas o que restou é fundamental para o conhecimento do Brasil.	Lopes Neto abriu caminho para pesquisadores e ficcionistas como Erico Verissimo, Josué Guimarães, Tabajara Ruas e Sergio Faraco.	Nos formidáveis esforços desses gaúchos para dominar a terra e mantê-la íntegra, livre de pressões externas, às vezes sangrentas. A saga do Rio Grande, de fato, desafia o tempo e o vento, e o real é romance.	*"Pelas margens do rio Grande há muita caça de porcos e outros animais e pássaros, que se pode matar e fazer provimento. Com esta prevenção nunca na minha jornada faltou carne, nem se sou-be que coisa foi fome, que outros experimentaram por sua culpa."*	De Alexandre Ribeiro. O título se impõe, em fundo azul forte, sobre a imagem conhecida, mas discreta, de gaúchos a cavalo. Evita, assim, a grandiloqüência.

Os livros indicados nesta seção podem ser comprados por preços especiais no site BRAVO! Shopping: www.bravoshopping.com

A caminho de Tróia

Antunes Filho prepara estréia de sua primeira montagem de uma tragédia grega, uma adaptação de *As Troianas*, de Eurípides

Por Sebastião Milaré

Por sete vezes, Antunes Filho, o maior diretor do teatro brasileiro, tentou encenar uma tragédia grega: "E sete vezes eu parei depois de um, dois meses de ensaio. Porque ia sair ridículo, ia ficar uma gritaria burra, o grito pelo grito. Ia ficar o Grito Impressionante. Eu não tinha competência", disse o diretor a **BRAVO!** *em entrevista publicada em junho de 1998. Finalmente, em maio próximo, com a competência que lhe era exclusivo direito pôr em questão, Antunes apresenta sua versão de uma tragédia grega:* Fragmentos Troianos, *adaptação de* As Troianas, *de Eurípides.*

A estréia vai acontecer no Festival Olímpico, em Tóquio, que reunirá as maiores companhias do mundo. A montagem segue depois para o Festival de Istambul e deve chegar ao palco do Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, apenas no final do primeiro semestre. Antunes também anuncia outras novidades: Prêt-à-Porter, *o espetáculo-exercício que no seu processo de pesquisa preparou* Fragmentos Troianos, *estará em cartaz permanente com alunos do Centro de Pesquisa Teatral, a escola que o diretor coordena. Todos os sábados, uma seleção de cenas criadas pelos atores vai ocupar um espaço experimental na área de convivência do Sesc Consolação.*

À direita, imagem gerada por computador e fotomontagem digital de estudo de cenário de *Fragmentos Troianos*, criação de Nilo Viegas e Carla Tanaka, do Núcleo de Cenografia do CPT

Com mais de 45 anos de carreira, Antunes chega à tragédia grega no momento em que considera ter atores preparados para a empreitada. O perfil desse ator e o contexto da nova montagem dentro da pesquisa desenvolvida pelo diretor é o que **Sebastião Milaré**, *maior estudioso da obra de Antunes, analisa nas páginas seguintes. Milaré também aponta as razões da escolha de* As Troianas *como base do espetáculo. Apresentada pela primeira vez em Atenas no Festival das Grandes Dionisíacas de 415 a.C., em plena Guerra do Peloponeso, a peça de Eurípides põe em cena as personagens de uma Tróia destruída depois da mítica vitória grega e é um dos maiores libelos já escritos contra a guerra, que aponta a falta de qualquer grandeza moral dos vitoriosos.*

Acima, Antunes durante ensaio de *Prêt-à-Porter* e, à esquerda, cenas do espetáculo-exercício que, segundo o diretor, "deu condições para chegar mais perto da Tragédia". Exemplo da nova teatralidade pretendida, que depende da existência de atores autônomos, com base cultural e base moral para fazer espetáculos, *Prêt-à-Porter* dispensava as figuras do dramaturgo, do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, reunindo cenas criadas pelos atores e submetidas apenas à coordenação do diretor. Os resultados alcançados por Antunes dependem prioritariamente do ator, de quem ele afirma ser fundamental a independência. E, para chegar às formas estéticas por intermédio do ator, teve de prepará-lo e com ele desenvolver um método

Tentativas anteriores de montar uma tragédia grega agitaram o Centro de Pesquisa Teatral do SESC (CPT), onde Antunes Filho desenvolve seu projeto artístico. Longos períodos de estudos, atores em exercícios diários, pesquisas no núcleo de cenografia... e a montagem não se consumava. "Agora tenho melhores condições", diz Antunes ao serem mencionadas essas tentativas. "Anteriormente eu tentava fazer, mas não dava. Não podia dar certo com os atores falando de modo estereotipado. E eu, também, não podia permitir ao ator ficar lá, gritando o texto"...

Nas entrevistas, Antunes nunca hesitou em denunciar a falta de técnica do ator brasileiro. Numa época em que o teatro estava contaminado pelo pseudonaturalismo da televisão, ele falava de "atores periquitos" (só mexem a cabeça, corpo tenso). E, quando começaram a mexer o corpo, a situação não mudou substancialmente porque, segundo Antunes, lhes falta técnica e sobra ansiedade. Foi contra esse estado de coisas que iniciou seu projeto, há 20 anos, com a montagem de *Macunaíma*.

Ao longo do tempo, trabalhando para a formação do intérprete teatral, Antunes foi deslindando uma linguagem filiada às vanguardas internacionais, mas de caráter próprio. Criou formas estéticas que o projetaram internacionalmente, partindo sempre do trabalho do ator. O vôo que dá, ou não dá, em cada um dos seus espetáculos, depende prioritariamente do ator. E, para chegar às formas estéticas por intermédio do ator, teve de prepará-lo e com ele desenvolver um método. As técnicas interpretativas investigadas diariamente no CPT compõem esse método que, finalizado recentemente, teve seus resultados práticos apresentados ao público, ano passado, nas jornadas de *Prêt-à-Porter*.

"O *Prêt-à-Porter* deu condições para que pudéssemos chegar mais perto da Tragédia", afirma Antunes, ficando implícito nessa afirmação que já existem, no Brasil, atores com técnica adequada à encenação de uma tragédia grega.

Alguns consideram Antunes cabotino por situar suas realizações acima dos parâmetros do teatro brasileiro. Mas é inegável que, com sua atividade no CPT, Antunes Filho preparou atores hoje em destaque no teatro e na televisão e centenas de outros que, mesmo sem maior destaque, estão em atividade nos muitos elencos paulistas. Enquanto preparava esses atores, foi descobrindo e aprimorando as técnicas que compõem o seu método. Dessa maneira, completamente envolvido na questão do ator, sente-se com autoridade moral para fazer a sua crítica.

FOTOS EDUARDO SIMÕES / EMIDIO LUISI/FOTOGRAMA/DIVULGAÇÃO

Pregando a idéia de um novo teatro, conduziu o ator na investigação de meios. Depois, conectou esses meios a um sistema ideológico e propôs a "nova teatralidade", da qual o *Prêt-à-Porter* é exemplo. E a "nova teatralidade", segundo Antunes Filho, depende da existência de "atores autônomos".

Em entrevista que me concedeu há alguns meses, Antunes dizia: "O ator deve ser absolutamente independente. Seja por ignorância, falta de cultura ou falta de técnica, o ator está sempre dependente do diretor, que se torna uma espécie de porta-voz do autor e de tudo o que se relaciona com a estética. Eu quero que o ator tenha capacidade e discernimento para apresentar as coisas por si mesmo". E prosseguia: "Quero que os atores se façam por eles. É uma auto-organização, uma auto-arquitetura, e não uma coisa imposta de cima para baixo. Tem de brotar de baixo para cima. E só assim posso ter atores com base cultural e base moral para fazer espetáculos". Referia-se, justamente, à proposta que deu origem e forma ao *Prêt-à-Porter*, a "nova teatralidade", em que o ator é criador absoluto da dramaturgia e do espaço cênico.

Abaixo, cenas de ensaio de *Fragmentos Troianos*: realidade contemporânea vista através do espelho do universo mítico

Nessa fase, mereceu discussão e divulgação a idéia de que Antunes Filho estava declarando a morte do diretor, o que não encontra fundamento na sua ação nem nos seus pronunciamentos. O *Prêt-à-Porter*, de fato, dispensou a figura do diretor, como dis-

FOTOS DIVULGAÇÃO

pensou as figuras do dramaturgo, do cenógrafo, do figurinista, do iluminador porque era desde a sua origem um "exercício de ator", que Antunes apenas coordenava. Mas isso não implica a derrubada do diretor.

Na mesma entrevista, ele foi bem claro: "O ator deve estar no mesmo nível do diretor e não a ele sujeito. Tudo deve ser um diálogo com essências, com resoluções e não uma ordem. Acabar com a ordem do diretor e, em comum acordo, chegar às coisas". A alternativa praticamente inexiste artisticamente: "Qualquer espetáculo que se fizer sem a base do ator autônomo é espetáculo de diretor, é design. O ator, desse jeito, vai ser sempre um objeto de cena, um objeto de contra-regra. A autonomia é fundamental".

De modo que *Fragmentos Troianos* surge como primeira experiência dessa teoria do encenador na sua totalidade. Antunes apresenta seus atores como parceiros ativos e fundamentais da criação. Não se diminuindo enquanto diretor, mas exercendo sua função de dar ordem aos acontecimentos cênicos — seja no plano objetivo, concreto; seja no plano abstrato, filosófico —, trabalhando ombro a ombro com outros criadores, particularmente com os atores.

O método desenvolvido por Antunes Filho não constitui, na verdade, um repertório de exercícios ou receitas para dar condições técnicas ao ator. É um método fundamentado na complementaridade. Apóia-se nesse princípio e o radicaliza ao aplicá-lo na arte do comediante, evocando o conceito milenar yin e yang. A ação física, neste caso, não tem o menor interesse artístico se não desencadear simultaneamente uma ação metafísica.

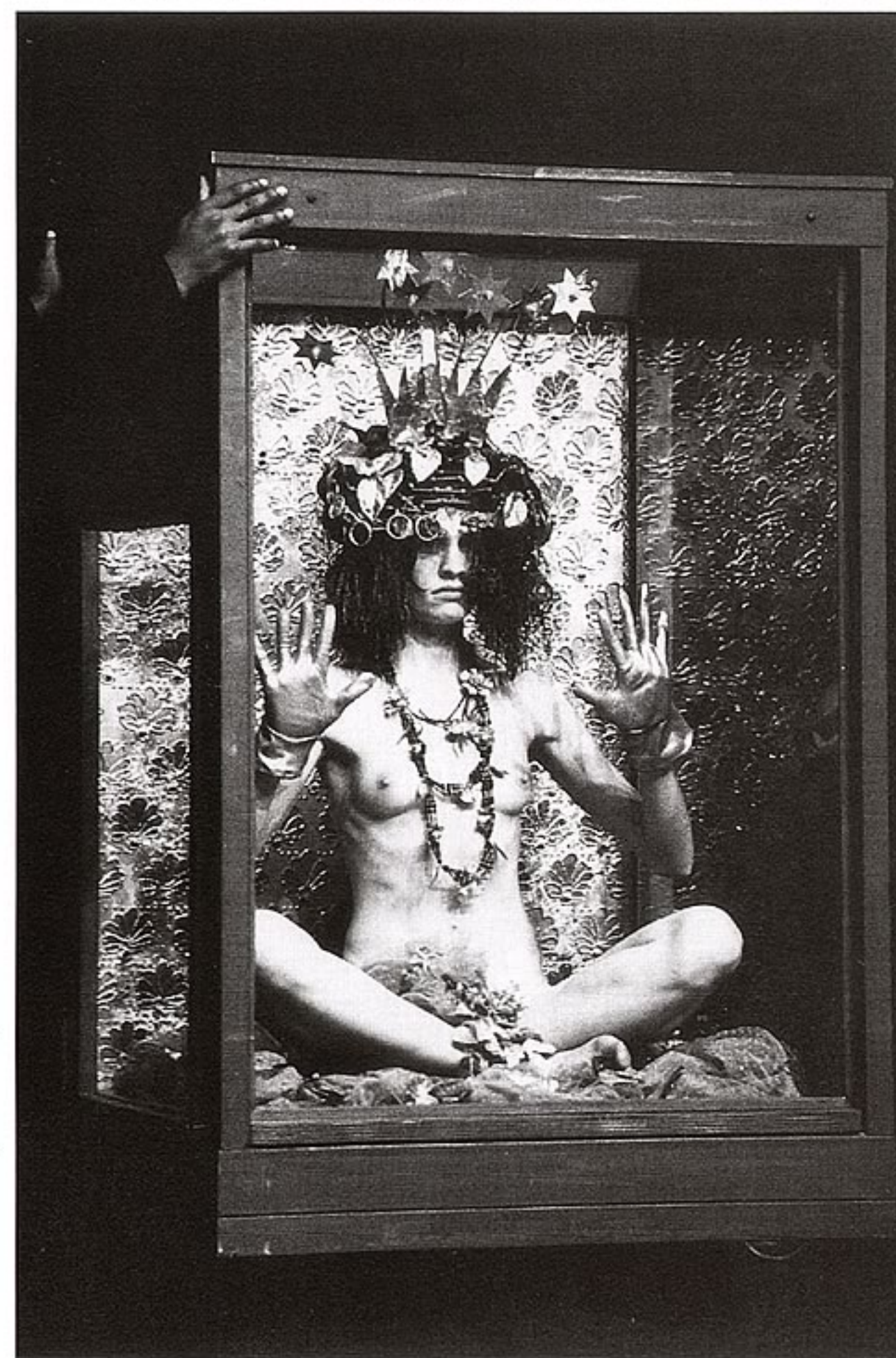
As montagens apresentadas pelo CPT–Grupo de Teatro Macunaíma nesta década correspondem à investigação instrumentalizada pela complementaridade, propondo a fusão do épico com o dramático. Processo que começa a se tornar nítido em *Paraíso, Zona Norte* (1989) e chega à forma madura com *Gilgamesh* (1995). Nesta obra, baseada em milenar poema sumério, o épico não se dissocia do dramático. Essas correntes opostas do teatro moderno são aqui transformadas numa unidade de ação dialética. Depois, com *Drácula e Outros Vampiros* (1996), como se recuando a fases anteriores do processo, Antunes inspirou-se na linguagem de histórias em quadrinhos para voltar à narrativa que se manifesta por meio da pura teatralidade.

Acima, cena de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, em que o diretor evocava o massacre de Vigário Geral (e, por meio dele, todos os massacres que horrorizaram o país no passado bem recente). O tema da violência é retomado na nova montagem baseada em Eurípides. Para Antunes, as questões estéticas não podem prescindir da realidade social e histórica. É justamente da maneira de se pensar essa realidade que se chega às questões estéticas

FOTO EMIDIO LUISI/FOTOGRAMA/DIVULGAÇÃO

Mas o processo criativo do CPT não se restringe à questão puramente estética, como se a mesma pudesse prescindir da realidade social e histórica. A preparação do ator jamais perde de vista a realidade objetiva do mundo (o intérprete precisa conhecer bem essa realidade para poder transcendê-la), enquanto o universo temático, do repertório, propõe a sua reflexão crítica. Justamente da maneira de pensar essa realidade é que se chega às formas estéticas.

E essa maneira de pensar busca na realidade objetiva os elementos dramáticos, espelhando-os no universo mítico. Assim, obras cênicas falando desse momento histórico têm a atemporalidade fixada nos elementos cênicos, nos figurinos, na expressão dos atores. Aquelas caminhadas lentas que se viam em obras anteriores de Antunes, cederam lugar ao movimento mais aproximado do real, embora paradoxalmente distante da realidade. É a realidade vista através do espelho mítico.

Abaixo, *Gilgamesh*, de 1995, montagem que não dissociava o épico do dramático, maturação de um processo na obra de Antunes que teve início com *Paraíso Zona Norte*, de 1989. À direita, *Drácula e Outros Vampiros*, de 1996: linguagem de HQ

FOTOS PAQUITO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Os *Fragmentos Troianos* retomam o tema da violência abordado em *Vereda da Salvação*. Nesta versão recente da *Vereda*, Antunes evocava o massacre de Vigário Geral (e, por meio dele, todos os massacres que horrorizaram o país no passado bem recente) recebendo o público com a visão de 16 caixões, os defuntos dentro. Nos *Fragmentos...*, o rescaldo de Tróia destruída é metáfora desse holocausto que nos cerca e ameaça diariamente, nas grandes cidades e no campo. É, igualmente, metáfora do desmando da autoridade, que muitas vezes se confunde com o submundo, e da omissão da justiça. A obra propõe, desse modo, a visão da nossa realidade contemporânea através do espelho do universo mítico. E foi buscar esse espelho em *As Troianas*, de Eurípides.

A adaptação desconstrói o texto original. Profundamente impregnado da poesia de Eurípides, Antunes faz a desconstrução mergulhado no ambiente mítico, dele emergindo com a poesia transmutada em imagens. Dirão que "cortou" o texto, quando na verdade dispensou palavras, mas não a poesia. Apesar da eliminação de cenas, a estrutura do original permanece intocada. E, se o diálogo adquiriu radical objetividade, o universo cênico, onde reina o ator, está prenhe de vibrações dramáticas, capazes de sugerir ao espectador contemporâneo tudo o que as palavras de Eurípides pretendiam exprimir. Transforma em dramático um texto épico radicalizando a natureza épica (narrativa) do mesmo.

A montagem de *Fragmentos Troianos*, vista por esse ângulo, representa não só um desafio vencido por Antunes no CPT–Grupo de Teatro Macunaíma, como também a afirmação de um processo criativo de extraordinária riqueza. ▮

Memória em movimento

O New York City Ballet faz 50 anos e lembra Balanchine, Stravinsky e Jerome Robbins

Por Ana Francisca Ponzio

Cena da coreografia *Apollo*, que Balanchine criou em 1928, com música de Stravinsky, 20 anos antes de criar *Orpheus*, que transformou o Ballet Society em New York City Ballet

FOTOS PAUL KOLNIK/DIVULGAÇÃO

Fruto de uma intensa colaboração entre Balanchine e Stravinsky, *Orpheus* estava destinada a inaugurar um momento histórico, quando estreou no City Center de Nova York, em abril de 1948. Depois de assistir a essa coreografia, interpretada pelo Ballet Society, fundado havia dois anos, o presidente do teatro, Morton Baum, convidou o jovem elenco para ser a companhia residente de sua sala de espetáculos, sugerindo que, dali em diante, o grupo adotasse o nome de New York City Ballet.

Hoje instalado no Lincoln Center, o New York City Ballet vem proporcionando, desde novembro, uma temporada que, além de celebrar os 50 anos de sua espetacular trajetória, também permite vislumbrar a saga artística que originou as mais de cem obras selecionadas para a comemoração. Acrescen-

tando mais um apelo à programação cultural de Nova York, os espetáculos do grupo formado há meio século pelo coreógrafo russo Balanchine e o mecenas americano Lincoln Kirstein vão até 27 de junho, quando a comemoração terá somado mais de 200 apresentações, protagonizadas pelos 90 bailarinos do atual elenco.

Entre a centena de obras do programa, *Orpheus* integra o Festival Stravinsky, marcado para o mês de maio, com a proposta de mostrar a presença do compositor no repertório do New York City Ballet – seja por meio das coreografias de Balanchine ou de outros criadores que também fazem parte da história da companhia. Além de Balanchine, o grupo teve o privilégio de trabalhar com mais um símbolo da dança deste século: Jerome Robbins, autor do famoso *West Side Story*, cuja remontagem o NYCB apresentará em junho. No Festival Stravinsky, ainda há criações de Peter Martins, o bailarino dinamarquês que nos anos 70 brilhou tanto em obras de Balanchine quanto de Robbins, para mais tarde substituir os dois coreógrafos na companhia, até hoje sob seu comando.

Acima, cena da coreografia *Diamantes*, com música de Stravinsky, e, abaixo, cena de *Esmeraldas*, com música de Gabriel Faure; as duas peças integram a trilogia *Jóias*, de Balanchine

Se atualmente os patrocínios milionários permitem ao NYCB gastar US$ 500 mil por ano somente com os 10 mil pares de sapatilhas consumidos por seus bailarinos, no passado a companhia enfrentou descrédito, que o tempo se encarregou de apagar. "Envolva-se com Balanchine e Kirstein e você irá à falência", ouviu Morton Baum de um amigo, logo que resolveu instalar o antigo Ballet Society no City Center. Mas, convencido de que estaria gerando oportunidade para uma produção coreográfica genial, Morton insistiu e logo comprovou que suas previsões estavam certas. "Em troca de seu apoio, lhe devolveremos, em três anos, a melhor companhia de balé da América", havia-lhe dito Kirstein, o intelectual visionário que descobrira Balanchine em Paris no início dos anos 30.

Nascido em São Petersburgo em 1904, Balanchine, cujo nome verdadeiro era Georgi Melitonovich Balanchivadze, ingressou na Escola Imperial de Ballet aos 9 anos de idade. Filho de um compositor, ele também teve uma profunda educação musical, que mais tarde influiria em sua obra coreográfica.

Onde e Quando

50 Anos do New York City Ballet: Austrian Tribute (programa com obras de Balanchine sobre música de autores austríacos): *Divertimento nº 15* (Mozart), *Episodes* (Webern), *Vienna Waltzes* (Lehár, J. Strauss, R. Strauss), dia 5 de fevereiro; *German Tribute* (programa com obras de Balanchine sobre música de compositores alemães): *Concerto Barocco* (Bach), *The Four Temperaments* (Hindemith), *Chaconne* (Gluck), dia 13 de fevereiro. *Jóias*, trilogia de Balanchine composta por *Esmeraldas*, *Rubis* e *Diamantes*, dia 21 de fevereiro. *The Goldberg Variations* e *Brandenburg*, de Jerome Robbins, dia 23 de fevereiro. *Dances at a Gathering* e *The Concert*, de Jerome Robbins, dia 28 de fevereiro. *O Lago dos Cisnes*, temporada de abril a maio. *Stravinsky Festival*, de 11 a 23 de maio. *Tchaicovsky Festival*, programas com obras de Balanchine, Jerome Robbins e Peter Martins ao som de Stravinsky, de 25 a 30 de maio. *American Music Festival*, com programas que reúnem obras com músicas de compositores americanos, como Duke Ellington, Wynton Marsalis e Charles Ives, até 20 de junho. *West Side Story*, de Jerome Robbins, com música de Sondheim/Bernstein, dias 9, 12, 15 e 19 de junho. New York State Theater, 20 Lincoln Center, tel. 1/212/870-5570. Internet: www.nycballet.com

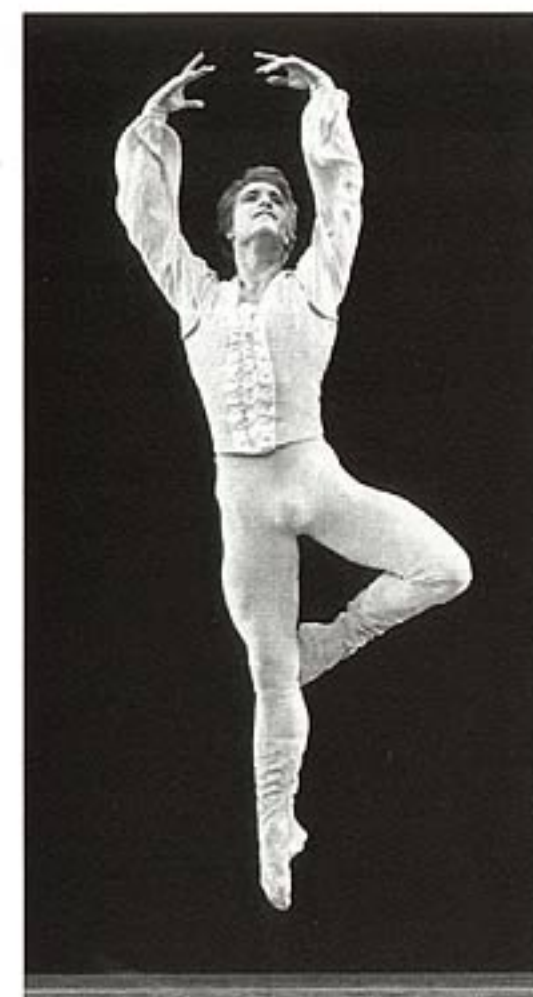
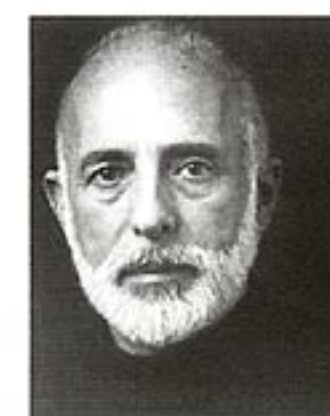
FOTOS PAUL KOLNIK/DIVULGAÇÃO / FREDERIC OHRINGER/DIVULGAÇÃO / MARTHA SWOPE/DIVULGAÇÃO / PAUL KOLNIK/DIVULGAÇÃO

Em 1924, quando excursionava com um pequeno grupo de balé do qual fazia parte a grande bailarina Alexandra Danilova, Balanchine tornou-se um desertor. Os cinco primeiros anos longe da Rússia marcaram não só a colaboração com Diaghilev, que o admitiu como bailarino para depois transformá-lo em seu principal coreógrafo, como também o nascimento do estilo que renovaria definitivamente o balé clássico. Ao criar *Apollo*, em 1928, Balanchine começou a iluminar o século 20 com uma dança que abolia o libreto para se fixar na plasticidade dos movimentos, explorados em todas as possibilidades, como ressonâncias da música.

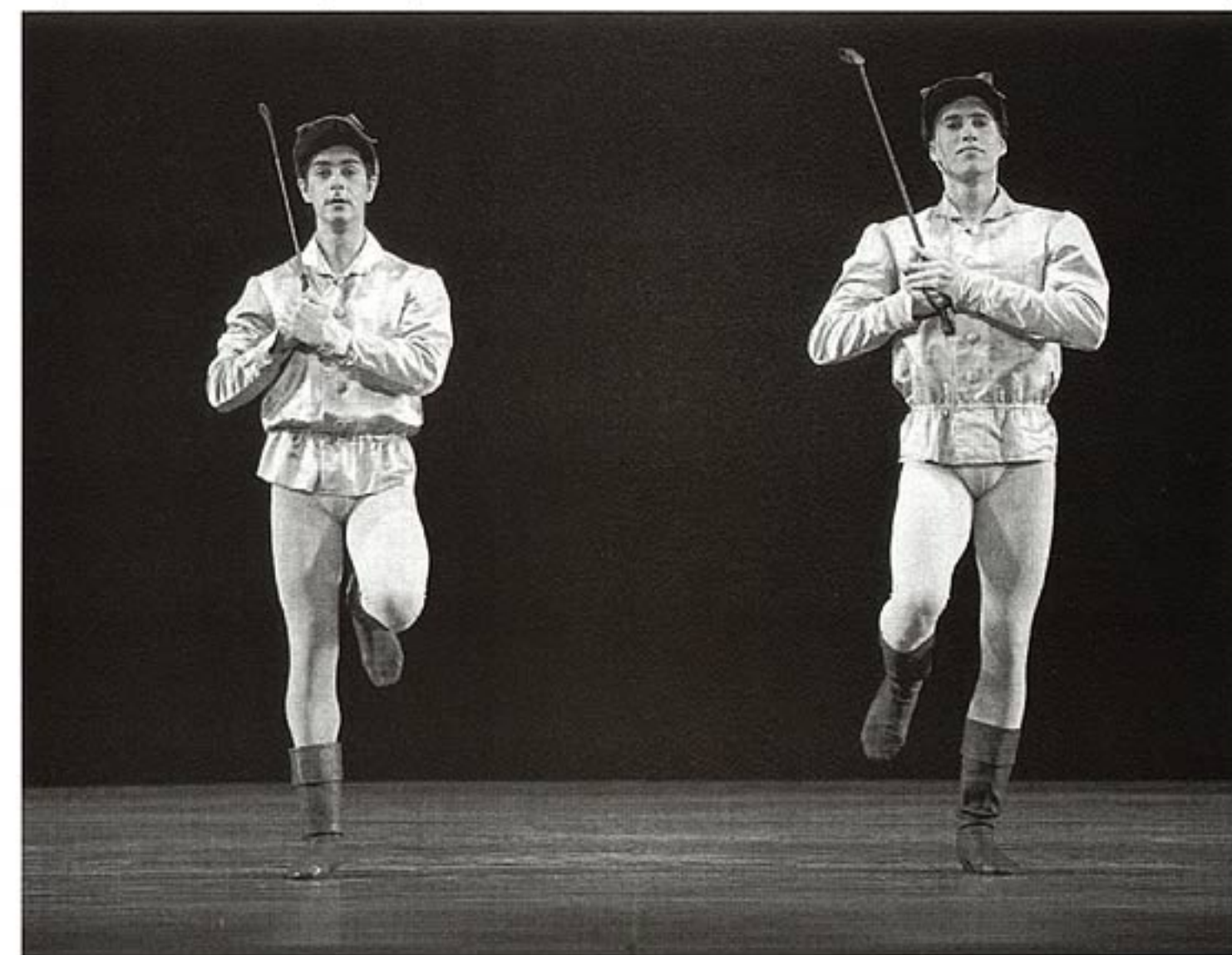
"Os corpos devem se mover em harmonia, e essa harmonia é determinada pela música", escreveu mais tarde Balanchine. Criar balés que permitissem "ver a música e ouvir a dança" tornou-se uma das linhas mestras do coreógrafo, que recusou a mímica do século 19 e o gestual expressionista, para revelar a limpidez e o refinamento de uma dança feita de dinamismo e energia, capaz de preencher cada ponto do espaço, dimensionado pela luz e não pelo rebuscamento dos cenários.

Segundo Balanchine, o balé é uma expressão feminina. "A mulher é a deusa, a poetisa, a musa, e ainda a primeira no balé. O homem participa do espetáculo para servir à rainha e deve ser bom o suficiente para cumprir sua função de *partner*. Balé é mulher, e minha arte é dedicada a ela", disse Mr. B., como o coreógrafo também era conhecido.

Colecionador de musas, ele costumava se apaixonar por suas bailarinas. Susanne Farrell, a americana que encarnou os ideais de Balanchine, inspirou algumas de suas mais importantes obras, inscrevendo na história do NYCB a "era Farrell".

Ao levar sua arte revolucionária para os Estados Unidos, Balanchine concretizou o sonho de Lincoln Kirstein (1907-1996). Mais do que fundar uma companhia, Kirstein estava disposto a desenvolver uma escola americana de balé. Rico e influente, ele criou condições para pôr suas idéias em prática. Do acanhado estúdio inaugurado em 1934 na avenida Madison às instalações da atual Julliard School, Kirstein viu o legado de Balanchine se enraizar na América, irrigando um ambiente que sempre reuniu parceiros notáveis.

Balanchine (acima) foi o fundador do New York City Ballet, que dançou também obras de Jerome Robbins (no alto), autor de *West Side Story*. Acima, à esq., solo de *Romeu e Julieta*; abaixo, cena de *Bournonville Divertissement*

Além de interpretar as extraordinárias colaborações entre Balanchine e Stravinsky, o NYCB também expandiu seus horizontes acolhendo as criações de Jerome Robbins, cuja produção encontrou forte sintonia com a música de Leonard Bernstein. Como Balanchine, Robbins também sustenta suas coreografias no balé clássico, que com ele ganhou uma voz genuinamente americana. Na atual temporada do NYCB, esses artistas geniais ganham uma rica retrospectiva. Apesar da morte de Balanchine, em 1983, e ainda se acostumando à ausência de Robbins, que freqüentava os bastidores do Lincoln Center até as vésperas de sua morte, aos 80 anos, em julho passado, a mais prestigiada companhia da América continua esbanjando vitalidade. Em sua temporada de 50 anos, o NYCB procura mostrar, acima de tudo, como o balé clássico evoluiu, garantindo sua permanência no futuro com as contribuições fundamentais de Balanchine e Robbins.

DANÇA

Goethe, a estrela da festa de Weimar

O escritor é o grande homenageado pela programação da capital cultural européia do ano, que reunirá alguns dos mais importantes artistas contemporâneos

A partir do dia 19, durante 1999 minutos, pessoas de vários países do mundo e nas mais diversas línguas estarão lendo textos de Goethe na cidade de Weimar, alternando-se na cadeira que pertenceu ao próprio escritor alemão. Esta é apenas uma das 300 atrações que fazem parte da programação da capital cultural da Europa 1999. Decisivo para Weimar sediar a festa (Praga, Bolonha e Avignon também eram candidatas) foi a concentração de personalidades que lá viveram: além de Goethe, a cidade abrigou os músicos Johann Sebastian Bach, Richard Strauss e Franz Liszt, o arquiteto e fundador da Bauhaus Walter Gropius, o poeta Friedrich von Schiller e o filósofo Friedrich Nietzche.

Capa do catálogo com a programação de Weimar 99 (dir.): Goethe (acima) é um dos temas

Durante todo o ano a programação vai celebrar seus personagens e as várias datas importantes que envolvem a cidade: os 250 anos do nascimento de Goethe, os 240 anos do nascimento de Schiller, os 80 anos da fundação da República de Weimar e da criação da Bauhaus, os 50 anos da criação da República Federal Alemã e os dez anos da queda do muro de Berlim.

O programa inclui vários brasileiros: o músico Airto Moreira e as companhias de dança Corpo e Quasar, além de Ismael Ivo, que desde 1996 dirige o Tanztheater Weimar, e está preparando, junto com Márcio Aurélio, o espetáculo *Mefisto*.

A programação de teatro, artes plásticas, cinema, dança e música foi feita com base em cinco temas: Weimar na Europa; o complexo Goethe; as dificuldades da memória e de orientação; despedida e chegada; dez anos depois. O orçamento previsto é de US$ 31 milhões, valor bastante modesto se comparado aos US$ 125 milhões que custará a próxima Expo 2000 em Hanover. Mas suficiente para trazer a Weimar alguns dos mais importantes artistas contemporâneos: Bob Wilson (que dirige espetáculo com texto de Umberto Eco e música de Ryuchi Sakamoto), Peter Brook, Maurice Béjart, Daniel Barenboim, Yo-Yo Ma, Zubin Mehta, Kurt Masur e outros.

Uma das mais curiosas atrações programadas é o *Festival Frankstein: Um Monstro do Teatro*, que reunirá nove espetáculos de nove países para discutir a perfeição humana e os limites da relação entre o homem e a ciência, com base no romance escrito por Mary Shelley em 1816, e que, segundo o diretor da programação, Bernd Kauffmann, "pretende ser uma contribuição para o próximo milênio". — FABIO CYPRIANO, de Berlim

A versão inglesa da melhor dramaturgia do século

O National Theatre de Londres debate as cem peças que fizeram a história do teatro no período

O National Theatre de Londres vai celebrar o final do milênio com um projeto especial: o *NT2000*, que vai mapear a dramaturgia do século com a discussão e leitura das cem peças mais marcantes do período escritas em língua inglesa. O projeto começou com uma pesquisa feita no final do ano passado com diretores, atores, dramaturgos, críticos, cenógrafos e outros profissionais do teatro, chamados a nomear as peças em língua inglesa que julgavam mais significativas. No total, foram citadas 377 peças de 188 autores diferentes. A programação do *NT2000* vai acontecer durante todo o ano e a seleção final privilegiou apenas a peça mais votada de cada autor. Mas os resultados da pesquisa, divulgados pelo National Theatre, valem registro: Arthur Miller foi o autor mais citado, seguido por Harold Pinter, Samuel Beckett e Tennessee Williams. O texto mais votado foi *Esperando Godot*, de Beckett, à frente de *A Morte de um Caixeiro-viajante*, de Miller, e *Um Bonde Chamado Desejo*, de Williams. — MARIANA BARBOSA, de Londres

FOTO PRENSA TRÊS

TCHEKHOV SEM ADITIVOS

O diretor Enrique Dias faz uma montagem clássica da peça As Três Irmãs em que se destaca o trabalho de ator na criação da atmosfera claustrofóbica do autor russo

Por Carlito Azevedo

Foi o romancista Vladimir Nabokov quem primeiro percebeu que o herói típico dos textos de Tchekhov é um sujeito sonhador, entre bizarro e patético, que alia um profundo respeito humano "à incapacidade quase ridícula de pôr em prática seus ideais". Na peça *As Três Irmãs*, que recebe agora nova montagem dirigida por Enrique Diaz, pouco tempo depois de estrear sob direção de Bia Lessa, quase todos os personagens se encaixam nesse tipo.

A começar pelas três irmãs, Irina, Macha e Olga Prosorov, que revelam uma enervante capacidade de desperdiçar suas vidas em uma bruma de sonhos utópicos, como abandonar a província para viver em uma vaga Moscou que só existe em seus pensamentos. O talento de Tchekhov está em demonstrar que o outro lado da "poesia" das irmãs sonhadoras é a inércia, é o estrago que suas fantasias compensatórias promovem na capacidade de reflexão e ação.

No outro extremo dessa atitude, funcionando como poderosa antagonista, se encontra a outra grande personagem da peça, a cunhada Natacha. Mais interessada em conquistar espaços possíveis e reais (a casa onde moram) do que espaços de fantasia (a Moscou imaginária), Natacha vai pouco a pouco impondo a todos seu ritmo e sua vontade.

Todas as outras personagens parecem viver naquela atmosfera vagamente idiota, vagamente poética das irmãs Prosorov. Como o comandante Verchinim, um sujeito capaz de filosofar durante horas sobre a riqueza da vida na Terra daqui a 200 anos, mas incapaz de dar uma solução para os problemas que o afligem de imediato. Está apaixonado por Macha Prosorov, mas, quando seu regimento é deslocado da província, ele a abandona e segue viagem com a esposa, uma histérica a quem despreza.

Diferentemente da montagem de Bia Lessa, em que foi criado um clima denso de pesadelo, representando de modo belíssimo a inércia geral, Enrique Diaz preferiu uma abordagem clara e clássica, sem invenção. Não deixa de ser uma ousadia, e seu grande risco — o anacronismo — é vencido pela atuação perfeita do elenco, o que indicia a maturidade do diretor.

Talvez seja o caso de se destacar Julia Lemmertz no papel de Olga, uma atuação admirável e comovente, ou Antônio Pedro como o médico Tchebutykin, mas todo o grupo está bem.

A música pontua sutilmente a ação e é um dos pontos altos. Mesmo a cantoria dos atores parece espontânea, evidenciando o quanto estão à vontade em cena. O cenário é que é fraco. Se nos atos iniciais não chega a atrapalhar a movimentação, tampouco é funcional. Belo não é. Mas no último ato, que deve se passar no jardim, a peça desperdiça uma boa referência. É que depois da claustrofobia dos atos anteriores, todos passados dentro de casa, o ar livre do jardim é o cenário ideal para Macha exclamar: "É preciso viver!", ecoando o final do *Cândido* de Voltaire: "É preciso cultivar nosso jardim". Referência irônica, pois as irmãs mais uma vez não aprendem a tratar do mundo real que as cerca. Basta lembrar que, quando Natacha afirma que vai pôr abaixo o jardim, as três se limitam a se entreolhar, talvez sonhando com um jardim em Moscou. Na montagem não se vê jardim algum.

Cláudia Abreu, Julia Lemmertz e Maria Padilha (centro) interpretam as irmãs Prosorov

As Três Irmãs, de Anton Tchekhov, direção de Enrique Diaz. Até dia 28 no Teatro do Leblon (rua Conde de Bernadote, 26), Rio de Janeiro. De quinta a domingo. A montagem tem estréia em São Paulo prevista para 12 de março no teatro do Sesc Vila Mariana

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

Banco Real

TEATRO

EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
Um Equilíbrio Delicado, de Edward Albee. Direção de Eduardo Wotzik. Com **Tônia Carrero, Walmor Chagas, Ítala Nandi** (*foto*), Camilla Amado, Luís de Lima e Clarice Niskier.	O casal Agnes (Tônia Carrero) e Tobias (Walmor Chagas) se defronta com uma situação desconfortável quando a filha Júlia, de 36 anos, volta para casa depois de separar-se do marido. A peça expõe, com lucidez e diálogos agressivos, a fragilidade das relações familiares na classe média.	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Rio de Janeiro, tel. 021/216-0237).	Até maio. De 4ª a dom., às 19h. R$ 10.	Hoje um clássico da melhor dramaturgia norte-americana contemporânea, *Um Equilíbrio Delicado*, escrita em 1966, rendeu a Edward Albee o primeiro Prêmio Pulitzer de sua carreira. Outros dois viriam em 1975, por *Paisagem Marinha*, e em 1994, por *Três Mulheres Altas*.	Em Tônia Carrero e Walmor Chagas, intérpretes que – além de personalidades brilhantes – estão familiarizados com a obra de Albee. Ambos participaram de montagens brasileiras de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*: ela em 1978, dirigida por Antunes Filho, e ele em 1965.	O musical *Dolores*, em homenagem à cantora Dolores Duran, com Soraya Ravenle. Na sala 2 do Centro Cultural Banco do Brasil (de 4ª a dom., às 19h; R$ 10).
Voltaire – Deus me Livre e Guarde, de Oswaldo Mendes, direção de Márika Gidali, coreografias de Décio Otero e músicas de Paulo Herculano.	Comédia musical que, com base no *Dicionário Filosófico de Voltaire*, ironiza a onda de pentecostalismo religioso.	Centro Cultural São Paulo – Espaço Cênico Ademar Guerra (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo, tel. 011/277-3611).	Até dia 14. De 5ª a sáb., às 21h30. Dom., às 19h. R$ 12.	O espetáculo trata com bom humor, mas um toque de alerta, da fé transformada em produto de massa destituído de transcendência. A coreógrafa Márika Gidali, responsável pela direção, transmitiu um tom leve e quase circense à representação.	No texto engenhoso de Oswaldo Mendes, que consegue citar Voltaire, um filósofo iluminista, para expor sua tese sobre as diferenças atuais entre religião, fé e alienação; e na trilha sonora de Paulo Herculano.	O filme *O Homem que Não Vendeu Sua Alma*, de Fred Zinnemann. História do filósofo inglês Thomas More (1478-1535), autor de *Utopia* e precursor de Voltaire (1694-1778). More foi chanceler de Henrique 8º. Genial interpretação de Paul Scofield. Em vídeo.
A Cor de Rosa, de Flavio de Souza, direção e cenário de William Pereira.	Uma viagem pela vida e repertório de Noel Rosa, do nascimento à morte precoce em 1937, aos 26 anos. O espetáculo apresenta canções de um dos maiores compositores brasileiros de todos os tempos.	Studium (rua Rui Barbosa, 266, São Paulo, tel. 011/3171-1277).	Até 21/4. 6ª e sáb., às 22h. Dom., às 20h. R$ 15.	Noel parece íntimo de todos os brasileiros. Com exceção dos cantores da era de ouro do rádio, é o mais conhecido e amado artista de sua época.	Nas letras de Noel, aparentemente simples em sua viva coloquialidade, mas revelando um poeta refinado, caso de *Feitiço da Vila*, musicada pelo paulista Vadico, compositor que nunca recebeu a homenagem que merece.	Vale a pena procurar as gravações dos seus primeiros intérpretes, como Marília Barbosa, Araci de Almeida e o esquecido João Petra de Barros. É uma viagem no tempo.
Claudel & Claudel, de André Moureau. Direção e encenação de Renato Figueiredo.	O espetáculo pretende mostrar aspectos da vida conturbada da escultora Camille Claudel e de seu irmão, o poeta Paul, na caminhada espiritual que o levou à conversão ao catolicismo. Eles viveram em um período particularmente intenso da vida cultural francesa.	Centro Cultural São Paulo – Espaço Cênico Ademar Guerra (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo, tel. 011/277-3611).	Até dia 10. 3ª e 4ª, às 21h30. R$ 10.	Camille Claudel é uma figura feminina que desperta simpatia porque, do amor à realização artística, tudo lhe custou caro. Se Frida Kahlo superou tragédias maiores, ela sucumbiu psicologicamente.	Em Érika Barbin, que tem o espetáculo nas mãos. Não é tarefa fácil para uma jovem atriz. O palco não oferece a rede de segurança que o cinema concedeu a Isabelle Adjani quando interpretou Camille.	Toda programação do Centro Cultural São Paulo oferece outros espetáculos alternativos. Atenção para a gaúcha Gina Tochetto em *Besta Fêmea – Um Ensaio Sobre Dorothy Parker*. Sala Paulo Emílio, 6ª e sáb., às 21h30. Dom., às 20h30. R$ 12.
Uma Noite na Lua, com texto, música e direção de João Falcão. Preparação corporal de Deborah Colker. Com **Marco Nanini** (*foto*).	Um autor teatral abandonado pela mulher escreve uma peça encomendada às pressas e, enquanto trabalha, entra em um processo de fantasia em que a sua realidade se confunde com a ficção.	Teatro dos Quatro (Shopping da Gávea – rua Marquês de São Vicente, 52, Rio de Janeiro, tel. 021/274-9895).	Até final de março. De 5ª (5ª e 6ª, R$ 20) a sáb. (R$ 30), às 21h. Dom., às 20h (R$ 25).	É um grande momento de Nanini em uma interpretação diferente do estilo cômico que o consagrou, sobretudo na televisão, mas que não é tudo o que ele pode realizar como ator.	No ator explorando as nuances da melancolia e da solidão. É o instante em que o intérprete mostra sua versatilidade e total identificação com o texto de João Falcão.	Os filmes de Woody Allen que geralmente apresentam um artista sensível e complicado nas relações afetivas. Quase todos estão em vídeo.
Zoo Story, de **Edward Albee** (*foto*). Direção de Luis Louis. Música de Matias Capovilla. Com Alberto Morgado e Jorge Gimenez.	Um encontro puramente casual entre um pacato cidadão e um estranho desajustado e inteligente leva a um confronto de mentalidades e modos de vida opostos. Em um banco de jardim pode estar solidão, violência e morte.	Teatro Pirandello (rua Major Diogo, 578, São Paulo, tel. 011/232-3393).	Até dia 13. 6ª e sáb, às 21h. Dom., às 20h. R$ 15.	É um texto que revela o que se passa na selva das cidades com seus anônimos figurantes. Pode ser vista também como uma parábola do choque entre a ordem burguesa e os que resistem a ela. No Brasil, já foi interpretado por Raul Cortez e Marco Nanini.	No crescendo de tensão que Albee estabelece em uma conversa aparentemente descompromissada ou até sem nexo. É o absurdo pela via realista.	A versão cinematográfica de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, direção de Mike Nichols, com um jogo de interpretações de Elizabeth Taylor e Richard Burton. Disponível em vídeo. É talvez a melhor peça de Albee.
Putas, de Léo Lama. Direção de Roberto Lage. Com Adriana Londoño, Flávia Garrafa, Jerusa Franco, Patrícia Vanzolini, Paula Cohen e Thania Castello.	Durante um encontro de bar, comemorando a formatura, uma jovem diz às amigas que é prostituta de luxo. Todas inicialmente se horrorizam, mas, em seguida, aderem à idéia de fazer o mesmo. Mas há uma surpresa.	Kashimir (rua Fiandeiras, 697, Vila Olímpia, São Paulo, tel. 011/820-0113 – faz reserva, e há lugares para deficientes físicos).	Até dia 27. De 5ª a sáb., às 22h. R$ 20.	É uma boa idéia que diz muito das fantasias femininas e da mudança de costumes nos grandes centros. O autor preferiu desenvolver o tema pelo lado humorístico, mas a verdade, talvez não tão engraçada, está lá.	Na dramaturgia de Léo Lama, autor que se revelou em 1989 com *Dores de Amores*. Ele representa um tipo de teatro que concilia observação social e pura brincadeira.	O Kashimir é um bar freqüentado por jovens e cheio de novidades. O público e o elenco podem acabar se encontrando fora do palco.
A Falecida, de Nelson Rodrigues. Direção de Robert McCrea. Direção musical de Renato Luís Consorte. Com Raquel Tamaio, Luiz Casado, Roberto Rosa e Sérgio Audi.	Zulmira, suburbana adúltera, mas com obsessões moralistas e uma visão mórbida da vida, busca a morte como expiação e, ao mesmo tempo, vingança.	Centro Cultural São Paulo – Sala Jardel Filho (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo, tel. 011/277-3611).	Até dia 14. De 5ª a sáb., às 21h30. Dom., às 20h30. R$ 12.	O elenco é bom, e o texto sobrevive às banalidades da direção que se deixa levar pelo lado caricato do tema, expondo de forma explícita o que, no original, é sugestão e fantasia.	No elenco da Cia. de Teatro Fábrica São Paulo. E no programa do espetáculo que apresenta o diretor como "polêmico, ousado, competente, versátil, contraditório, impetuoso, profundo, intenso". Só isso. Nelson Rodrigues acharia uma graça imensa.	A versão cinematográfica com Fernanda Montenegro, dirigida por Leon Hirszman. O filme em preto-e-branco tem o clima suburbano que o autor conhecia muito bem. Em vídeo.
Omelete, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta. Direção de Hamilton Vaz Pereira. Com Lena Brito, Maria Paula, Íris Bustamante e Marcos Breda.	Comédia sobre encontros e desencontros de famosos casais criados por William Shakespeare: Romeu e Julieta; Otelo e Desdêmona; Petruchio e Catarina. Eles todos se encontram no casamento de Oberon e Titânia, ocasião em que o duende Puck promove uma turbulenta troca de pares.	Teatro Cultura Artística – Sala Rubens Sverner (rua Nestor Pestana, 196, São Paulo, tel. 011/258-3616).	Até dia 7. 6ª e sáb., às 21h. Dom., às 18h. R$ 20.	Enquanto não se tem o Shakespeare original bem encenado, brinca-se com ele. Os autores e o elenco são bons. O diretor tem já um longo histórico em espetáculos de humor.	Nas inesperadas e belas seqüências de humor leve e sonhador que se pode descobrir no dramaturgo. O resto é o riso.	*Romeu e Julieta*, com Leonardo DiCaprio e Claire Danes dirigidos por Braz Luhrmann numa versão pop do clássico shakespeariano.
Sobrados e Mocambos, de Hermilo Borba Filho. Direção de Antônio Cadengue. Com a Cia. Teatro de Seraphim.	Livre transposição cênica de *Sobrados e Mocambos*, de Gilberto Freyre, por Hermilo Borba Filho – um grande escritor e animador teatral, que começa a ter a sua obra reeditada. Um musical de temática sociológica, mostrando os costumes e interesses econômicos da sociedade patriarcal.	Teatro Barreto Júnior (rua Estudante Jeremias Bastos, s/nº, Praia do Pina, Recife, tel. 081/326-4177).	De 4 a 28. De 5ª a dom., às 21h.	É uma maneira bem-humorada de se mostrar a formação de Pernambuco, um Estado onde o mundo senhorial branco e a negritude se misturam e se confundem.	No jogo de sedução e fantasias amorosas contidas das sinhazinhas dos sobrados, e a expansividade sensual das mulatas mucamas, que Freyre e Hermilo descrevem com perfeição.	O carnaval no Recife e, principalmente, os blocos de rua de Olinda.

(*) *Com Flávia Rocha*

FOTOS SILVIO POZATTO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / FLÁVIO COLKER/DIVULGAÇÃO / ALCIR N. SILVA / JOÃO PIRES/DIVULGAÇÃO / ELIANE COSTER/DIVULGAÇÃO / SILVIO POZATTO/DIVULGAÇÃO / GUSTAVO TÚLIO/DIVULGAÇÃO

Uma coisa assim Antonioni

O cineasta *pornopessimista* Walter Hugo Khouri está de volta com dois filmes envoltos na mesma salada de "jiló existencialista" e sexo

Por Xico Sá

— Eu queria falar com o seu Walter Hugo Khouri.

— Perdão, meu filho, aqui é uma casa de família.

Diante dos insistentes telefonemas que, por engano, acabavam despencando na casa de uma simpática vizinha do cineasta, o repórter acabou ouvindo o que não queria:

— Eu já falei, aqui é casa de família. Este senhor que você procura é um sujeito que faz uns filmes esquisitos, pornográficos... Por favor, não me amole mais perguntando sobre esse pervertido.

A vizinha tem toda razão. Walter Hugo Khouri, inventor do *pornopessimismo*, respeitável senhor de 69 anos que amava

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / PAULO LEITE/PRENSA TRÊS

Em meio século de cinema fiel aos temas [illegible] desenvolvidos em ambientes em que tédio e sexo são os ingredientes, Khouri conseguiu a façanha de dirigir 26 filmes

Nietzsche e Odete Lara, faz, sim, uns filmes esquisitos. Não é à toa que é chamado, pelos invejosos, de o "Antonioni da Móoca"; graças às suas viagens ao estilo do diretor de *Blow up*, seu amigo de longa data. Nessa trilha, chega agora ao 26º filme, uma aventura de 50 anos de carreira na repartição chamada Cinema Nacional.

A vizinha tem razão, mas a família brasileira poderia se entender melhor caso pusesse no seu currículo básico a educação sentimental que enfeita os filmes de WHK. Nunca é tarde para começar. O nosso Antonioni põe na praça, agora em março, *Paixão Perdida*, que começou a ser filmado em 1997. Logo depois vem *As Feras*, iniciado em 1996, e com exibição prevista para abril.

Nas duas fitas, Khouri segue a sua velha obsessão profissional: escarafunchar as sujeiras e desvios alojados na mente de burgueses e agregados.

Paixão Perdida apresenta a nova geração de pervertidos: Marcelinho, gerado de uma costela de Marcelo, o alter ego permanente da maioria dos filmes do internacional "Antonioni da Móoca", se agarra à barra da saia de uma Jocasta vivida por Maitê Proença. Ao fundo, só faltou um coro grego, com destaque para a voz gasguita de uma Cassandra: "Vai, Marcelinho, ser canalha na vida". Canalhice é destino em Walter Hugo Khouri. E pessimismo é fato.

As Feras põe o Marcelo original na condição de curandeiro de almas. Pula a cerca da canalhice e faz um psicólogo. Reich neles! Nosso Antonioni busca, como nunca, a beatificação pelo caminho tortuoso do que se chama vulgarmente de safadeza. É como se cada filme fosse uma estação da sua via sacra carregada de sexo e náusea. Diplomado em filosofia, Khouri tomou gosto pelo jiló do existencialismo ainda nos bancos escolares. "Admito que sou um pessimista", define-se, para esbanjar modéstia. Quem tem Marcelo como porta-voz não precisa dizer mais nada sobre o seu estado de desassossego e vertigem, nem sempre bem compreendido.

– Ih, num pega isso aí não!

– Por quê?

– Em vez de gozar, quase vomitei, fiquei foi tonto...

O diálogo entre onanistas profissionais, ouvido há três anos pelo repórter em uma videolocadora da avenida Pompéia, revela a exata dimensão dos 50 anos de cinema de Walter Hugo Khouri.

Eles, dois jovens de vinte e poucos anos, se referiam a *Forever*, fita de 1993, com Ben Gazzara, Eva Grimaldi e a destruidora de lares Vera Fischer. O filme trata de um dos mais famosos defeitos de fabricação de um ser humano: a atração sexual entre pais e filhos. Nesse caso, a filha corre atrás do pai como um bonde carregado de desejo e ciúmes. Quer saber tudo que se passa no mundo da sacanagem burguesa que marca a vida dele.

Bom, mas nada comparável ao rebuliço que Xuxa Meneghel provoca na cabeça de um menino de uns 8 anos no filme *Amor, Estranho Amor*, de 1982. Escândalo que levaria ao vômito todos os expedicionários da guarda do politicamente correto. O pobre menino, na aurora da sua sexualidade, escala a então modelo e atriz com a desenvoltura de um Jece Valadão. Show de bola.

De baixo para cima, em sentido horário, Antonio Fagundes (Marcelo) e Mylla Christie (Anna), Mylla e o garoto Fausto Carmona (Marcelinho) e Fagundes e Carmona em cenas do filme *Paixão Perdida*, um dos lançamentos de Khouri; na seqüência, Lilian Lemmertz em *O Desejo* (1975). Entre os clássicos "antonioni" do diretor, além de *Noite Vazia* (1964), destacam-se *Corpo Ardente* (1965), *As Amorosas* (1968), *As Deusas* (1972), *Paixão e Sombras* (1977), *As Filhas do Fogo* (1978), *O Prisioneiro do Sexo* (1979), *Convite ao Prazer* (1980), *Amor, Estranho Amor* (1982), *Eros, O Deus do Amor* (1981), *Amor Voraz* (1984), *Eu* (1986) e *Forever* (1992)

FOTOS FLEXA XAVIER/DIVULGAÇÃO / PRENSA TRÊS

FOTO PRENSA TRÊS

Amor, Estranho Amor narra a história do garotinho que vai passar uma temporada com a mãe. Ela é uma respeitável senhora, dona de um prostíbulo na São Paulo de 1937. Uma espécie de Tia Olga, a cafetina responsável pela iniciação de metade da classe média paulistana dos anos 60 e 70.

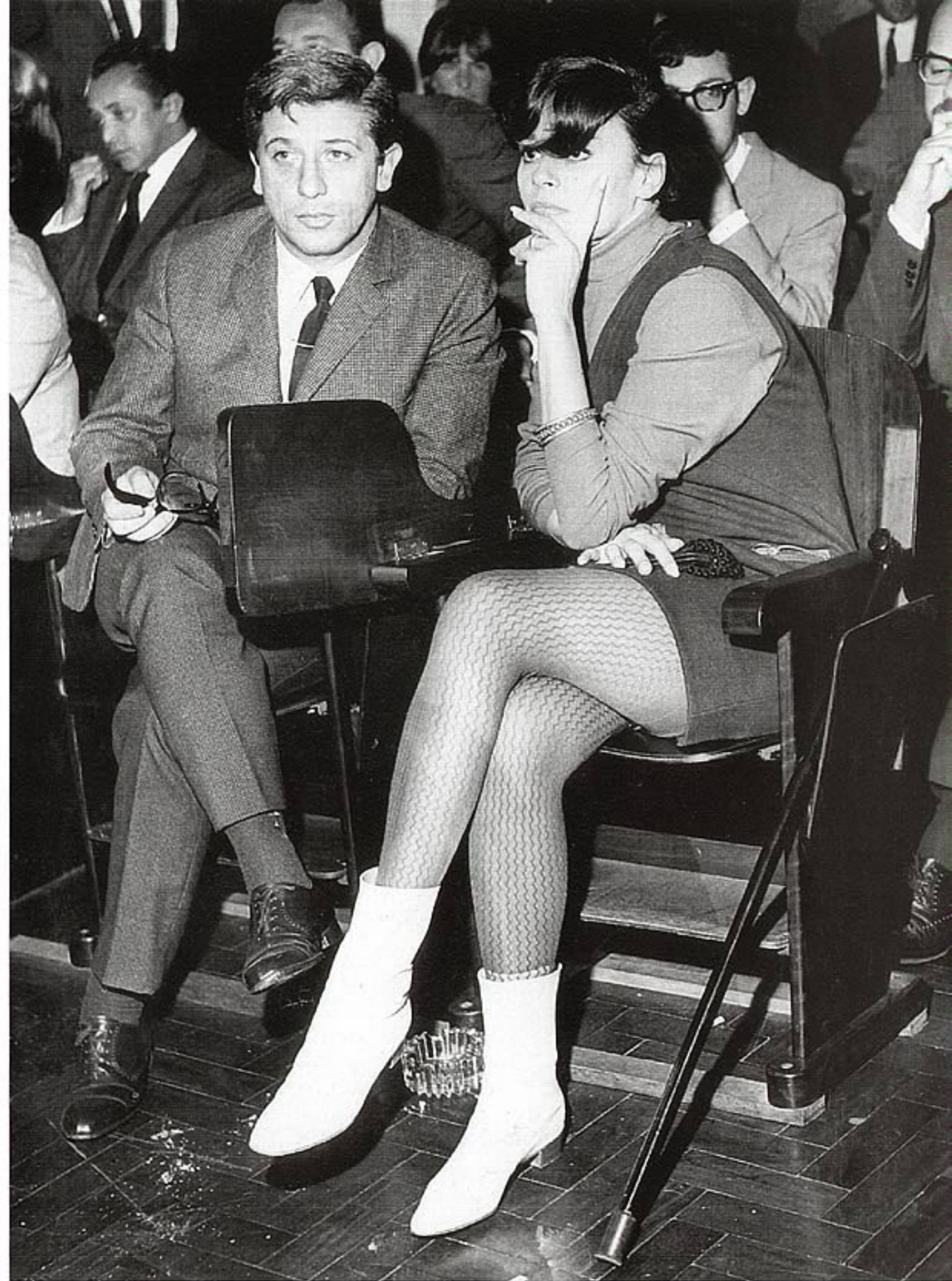
Xuxa, vaporosa na tela, renegou e renega o seu momento mais íntimo com a criança brasileira. O filme tem ainda Vera Fischer (ela, de novo, incorrigível) e Matilde Mastrangi.

Como em todas as fitas, todas as mulheres do mundo ficam lindas nas mãos de WHK. Ele leva a sério o ensinamento de que mulher é metonímia. Parte pelo todo. Em qualquer uma, qualquer uma mesmo, é possível se encontrar uma rápida lição de anatomia. Na mais magra gazela, na mais farta *boterinha*. Seja em um cotovelo, uma omoplata, uma saboneteira, um ossinho saltado. Nosso Antonioni sempre encontra e ressalta um pedaço de beleza.

Diferentemente dos poetas do cinema novo, voltados para o exotismo dos Coriscos e Dadás, ao nosso Antonioni interessa apenas o cangaço da alma. Como em *Noite Vazia*, seu clássico dos clássicos, de 1964. WHK conta que foi este filme que serviu de guia para a sua obra. Diz que acertou a mão aí. "Escrevi *Noite Vazia* pensando em Odete para o papel", diz o homem diante da musa-mor.

Nesse caso o "Antonioni da Móoca" escreveu com jeito de Alberto Moravia. Aliás, se fosse escritor, WHK seria o Moravia não somente da Móoca, mas do Brasil.

Na sua obra está o vazio de *O Desprezo*, livro do escritor italiano que Godard estragou com tintas de vanguardismo. A sorte ainda foi a mão invisível dos produtores, que impuseram cenas como a de Brigitte Bardot ao espelho com a sua metonímia à mostra (aqui, leia-se o *derrière* e não os lindos lábios). Os dois filmes novos na praça são a última oportunidade do século para os desatentos mergulharem no universo sombrio de Marcelo e outras criaturas.

Afinal, desalmados que vagam para purgar a safadeza sempre recorrem ao abismo. Como se estivessem sempre rogando para os céus: "Deus, livrai-me das tentações... mas não hoje". ■

Khouri e Norma Bengell na cerimônia em que ela recebeu o Prêmio Governador do Estado (SP) por sua atuação em *Noite Vazia* contracenando com Odete Lara. O filme definiu o estilo do diretor e hoje é visto como um clássico do estilo "sexo com jiló existencialista"

O Que e Quando

Paixão Perdida, **filme de Walter Hugo Khouri. Com Antonio Fagundes, Mylla Christie, Maitê Proença e Fausto Carmona, entre outros. Apoio: Secretaria para o Desenv. Audiovisual/MinC, FINEP/MCT, Eletropaulo, CESP. Em co-produção com VIDEOCOM, TV Cultura (SP), RIOFILME, Scena Filmes, Casa de Produção. Estréia prevista para o mês que vem. Outro filme inédito de Khouri, *As Feras* (1996), deve estrear neste ano**

Inglês para americano ver

Os filmes britânicos tomam conta dos Estados Unidos, o mais rico mercado cinematográfico do mundo, e exploram o complexo de inferioridade de Hollywood

Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

Todo ano, tão previsível quanto as festas de fim de ano, as listas de "melhores" e as indicações para os prêmios de costume, os ingleses desembarcam nos Estados Unidos. Não vêm como nos idos do século 16, fugindo da guerra religiosa, mas, certamente, como seus antecessores, buscam novos horizontes — o rico mercado norte-americano, no qual, afinal, têm livre entrada graças à língua comum — e, possivelmente, com a ajuda de uma ou outra estatueta dourada ou a inclusão em lista de prestígio, um novo ritmo para carreiras constrangidas pelos menos generosos recursos da produção européia.

E se essa migração se repete com tanta assiduidade é porque, inevitavelmente, produz bons frutos. Exemplos recentes são *Segredos e Mentiras*, *Ou Tudo ou Nada*, *Trainspotting*, *Orgulho e Preconceito*, Emma Thompson, Ralf Fiennes, Kristin Scott Thomas, Ewan McGregor, Brenda Blethyn, Emily Watson. "Hollywood tem um complexo de inferioridade terrível quando se trata de ingleses", diz um executivo cuja doce tarefa é, justamente, capitalizar esse complexo e adquirir filmes britânicos para exibição nos Estados Unidos. "Um dos melhores cartões de visita para a livre entrada na indústria é um sotaque britânico."

Adrian Wooton, organizador e diretor do London International Film Festival e o homem que, em geral, vê os primeiros frutos da safra que chegará à América um ano depois, é menos cínico. Como muitos na indústria inglesa, ele acredita que o complexo hollywoodiano se justifica porque, em útima análise, os filmes britânicos são melhores. "Nossos filmes são filmes de autor, não o resultado de um comitê ou de uma sucessão de efeitos especiais", diz. "Nossos escritores são melhores, e nossos roteiros, mais inteligentes. E não é preciso nem mencionar a superioridade de nossos atores, que, em geral, são treinados rigorosamente no teatro antes de chegar ao cinema, e não são apenas caras bonitas para consumo imediato."

Além da real ou superficial superioridade britânica, a verdade é que, graças a um engenhoso sistema de mecanismos fiscais, fundos governamentais e uma longa tradição de televisão de boa qualidade (e rica), a Grã-Bretanha é um dos poucos países de fora do continente americano a oferecer possibilidades reais, visíveis e imediatas de produção para projetos potencialmente arriscados, mas de baixo custo. Em outras pa-

Ao fundo, Cate Blanchett em *Elizabeth*. Na página oposta, cena de *Waking Ned Devine* (à frente, David Kelly, à esquerda, e Ian Bannen)

FOTOS DIVULGAÇÃO

lavras: o celeiro ideal para o talento novo ou inesperado, e não necessariamente 100% britânico.

Significativamente, a safra 98/99 — mais vasta que a de anos anteriores, e de qualidade superior — inclui um punhado de australianos (Cate Blanchett, Geoffrey Rush, Rachel Griffiths), uma americana (Gwyneth Paltrow), dois indianos (Shekhar Kapur e Anand Tucker) e alguns "filhos pródigos", ingleses que retornam depois de experiências variadas na indústria norte-americana (Mark Herman, cujo filme de estréia foi o medonho *Blame It on The Bellboy*, para a Disney; Brian Gibson, que dirigiu *What's Love Got to Do with It*; além de vários filmes para a HBO).

É como se, além de ponto de partida, a produção inglesa oferecesse também uma pausa para reflexão, um desvio oportuno para recarregar as energias e praticar um tipo de cinema que, na América, está cada vez mais confinado aos desvãos das "divisões especializadas", as "primas pobres" dos estúdios: o cinema simplesmente inteligente.

Abaixo, Gwyneth Paltrow e Joseph Fiennes em cena de *Shakespeare in Love*, uma ficção sobre a criação de *Romeu e Julieta*, na qual ao Bardo foi sugerido por um produtor que incluísse na peça uma hilariante "cena com cachorros". "Eu tinha um ótimo modelo para me guiar – o próprio Shakespeare", diz o diretor John Madden (*The Madness of King George*). "Afinal, as peças dele começam com humor e leveza, têm uma briga na página 5 e depois passam a abordar temas cada vez mais emocionais e profundos. Eu só tive de fazer a mesma coisa"

Alguns dos filmes da invasão 1998/1999:

Elizabeth. O carro-chefe da safra britânica desta temporada é um luminoso exemplo da eficácia do cinema como instrumento de investigação histórica. Dirigido por um indiano (Shekhar Kapur, cujo longa-metragem anterior havia sido o — nas suas palavras — "delicioso e caótico" *The Bandit Queen*) e estrelado por uma australiana (Cate Blanchett, cujo filme anterior fora *Oscar and Lucinda*, de Gillian Armstrong), *Elizabeth* é menos uma narrativa linear de acontecimentos reais — que, em 1559, levaram ao trono inglês, contra todas as expectativas, a jovem (25 anos) Elizabeth Tudor — e mais uma reflexão sobre as complexidades psicológicas do poder. Fatos são comprimidos, personagens históricos, manipulados, mas o impacto da realidade política do século 16 — brutal, mesquinha, hipócrita, sangrenta — é sentido como poucas vezes no cinema.

"Esta é a vantagem de alguém que, como eu, está vindo de fora", diz Kapur. "Eu tenho a liberdade de questionar tudo, de buscar uma outra explicação. E, ao rejeitar todas as explicações óbvias, ir em busca de uma realidade mais profunda. Por que uma mulher que teve pelo menos três ligações amorosas bem documentadas chamava a si mesmo de Rainha Virgem? Como se constrói um mito no século 16? A quem serve o mito da Rainha Virgem? Elizabeth era uma celebridade no seu tempo como a Princesa Diana foi na nossa era. Existe uma realidade mais profunda ligando as duas experiências."

Suntuosamente fotografado e vestido com senso dramático pela mesma Alexandra Byrne de *Orlando* e do *Hamlet* de Kenneth Branagh, *Elizabeth* já é o pequeno filme que vai longe, o desafiador das grandes produções hollywoodianas na disputa pelos prêmios da temporada.

Waking Ned Devine. Em Tully More, vilarejo irlandês perdido no tempo e no espaço, dois velhos amigos (os veteranos atores Ian Bannen, escocês, e David Kelly, irlandês) conspiram para esconder o fato de que um habitante do local, solitário dono de um bilhete ganhador na loteria, partiu desta para melhor diante do impacto da fortuna iminente. O jovem (34 anos) e estreante diretor inglês Kirk Jones escreveu o projeto inspirado pela vida, histórias e amigos de seu avô, um fazendeiro que, diz Jones, "jamais sequer consideraria se mudar para a cidade grande e abandonar amizades que fez nos tempos da escola primária". No festival de Cannes do ano passado, o filme foi objeto de um furioso leilão entre distribuidores, que nele viam "o próximo *Ou Tudo ou Nada*". Jones ri do paralelo: "Temos comédia, um grupo pouco provável de heróis e duas cenas em que nossos protagonistas tiram a roupa. As semelhanças param aí."

Hilary and Jackie. O documentarista Anand Tucker cresceu, ele diz, ouvindo o concerto de Elgar para violoncelo e orquestra interpretado por Jacqueline DuPré: "Foi a trilha sonora da minha infância e juventude". Nada mais natural, portanto, que, três anos atrás, ao ler a sinopse de um livro, ainda em preparo, sobre a breve e fulgurante vida da violoncelista — que, nos anos 60 e 70, adquiriu o status de celebridade, e morreu depois de uma longa agonia em virtude de uma esclerose múltipla —, ele decidisse que ali estava o material ideal para seu primeiro longa-metragem. "Mas eu não queria fazer uma biografia no sentido estrito da palavra", diz Tucker, um inglês de 33 anos, filho de pai indiano e de mãe alemã. "É impossível ser absolutamente fiel a todos os fatos e a todas as pessoas. Quis fazer um panorama emocional que levasse o espectador a compartilhar as experiências extraordinárias dessas pessoas."

Little Voice. Esta adaptação de uma das peças de maior sucesso nos palcos londrinos dos últimos tempos baseia-se quase que exclusivamente no vasto e insuspeitado talento vocal da atriz Jane Horrocks (do seriado *Absolutely Fabulous*, da BBC). Amigo pessoal de Horrocks, o dramaturgo Jim Cartwright escreveu a peça *Little Voice* expressamente para ela, ou melhor, para pôr em evidência o seu dom incomum para a imitação musical, capaz de copiar nos menores detalhes as vozes e a interpretação de divas tão diversas quanto Judy Garland, Shirley Bassey e Marilyn Monroe.

Sucesso estrondoso na temporada 92-93, *Little Voice* foi agora adaptada para o cinema pelo diretor e roteirista Mark Herman, responsável por uma outra comédia de fundo musical, *Brassed Off* (1997). "Conheço a vida nas pequenas cidades e vi a história de *Little Voice* como, essencialmente, um drama provinciano, o drama de alguém com um talento muito maior que o ambiente à sua volta", diz Herman.

De fato, sua adaptação traz à tona aquilo que ele chama de "baixaria colorida e calmo desespero" da vida numa cidadezinha costeira do norte da Inglaterra, onde vivem a extravagante viúva Mari (a sempre brilhante Brenda Blethyn) e sua filha (Jane Horrocks), apelidada Little Voice (Pequena Voz) por conta de uma timidez tão absoluta que a torna praticamente muda. A única válvula de escape da moça é a coleção de velhos discos deixada pelo pai, por meio dos quais ela exercita seu talento para a imitação vocal — um talento que logo provoca a ganância da mãe e de um escorregadio empresário local (Michael Caine).

Still Crazy. A música de outra era — os anos 70 — inspirou os roteiristas Dick Clement e Ian La Frenais (os mesmos de uma outra comédia "rock'n'roll", *The Commitments*) a escrever esse hilário e comovente diário de bordo de uma banda que, não tendo alcançado o sucesso 20 anos atrás, decide dar a si mesma uma segunda chance quando, provavelmente, já é tarde demais. Dirigido pelo experiente Brian Gibson (responsável pelas biografias cinematográficas de Tina Turner e Josephine Baker), *Still Crazy* foi o inesperado hit do final de ano em Londres, e por um ótimo motivo: rica na observação dos detalhes (um olhar sobre o casaco de pele verde envergado pelo ex-vocalista da desafortunada banda, e o espectador logo percebe toda a dimensão de suas defasadas ilusões de grandeza), essa comédia tem ainda um excepcional conjunto de atores — liderados pelo shakespeariano Bill Nighy no papel do tal vocalista — capazes de dar dignidade e até mesmo nobreza a personagens que, de outra forma, poderiam ser apenas patéticos.

De cima para baixo: John Madden, diretor de *Shakespeare in Love* (sentado na mesa); Auriol Evans e o diretor Anand Tucker, de *Hilary and Jackie*, a história da violoncelista Jacqueline DuPré e de sua difícil relação com a irmã e com o marido, o pianista e maestro Daniel Barenboim; cena de *Elizabeth* (da esq. para a dir., Jamie Foreman, Cate Blanchett e Christopher Eccleston); Jane Horrocks e Michael Caine em *Little Voice*

Shakespeare in Love. Na efervescente Londres de uma outra década de 90 — 1590 —, um jovem escritor trabalha sob o jugo de um produtor acossado por credores. Sua missão: escrever uma peça de sucesso, capaz de lotar o teatro e resolver todos os dilemas financeiros da trupe. O produtor tem uma idéia brilhante: que tal *Romeu e Ethel, a Filha do Rei dos Piratas*? E, por favor, inclua uma cena com um cachorro, porque é gargalhada na certa.

O autor é William Shakespeare, e a peça que ele acaba escrevendo — inspirada não pelas exigências de seu produtor, mas por um fulminante caso de amor com uma dama da aristocracia que se disfarça de homem só para poder trabalhar no teatro — é *Romeu e Julieta*. Sem cachorros, mas com duelos, suicídios e um diálogo no balcão.

Essa delirante e deliciosa fantasia sobre uma página obscura da vida do Bardo é fruto das conversas do roteirista e produtor Marc Norman com seu filho, um estudante de literatura. "Ele queria saber o que poderia ter inspirado Shakespeare a escrever um texto tão passional quanto *Romeu e Julieta*", diz Norman. "E a verdade é que ninguém sabe. Mas, considerando quão jovem Shakespeare era na época, e o quanto ele era infeliz em seu casamento, não foi difícil especular." A direção é de John Madden. ▮

Outro copo de Raduan

Mais uma adaptação do texto do escritor paulista para o cinema

A transposição do belo *Um Copo de Cólera*, livro de Raduan Nassar, para o cinema tem os atores Julia Lemmertz e Alexandre Borges interpretando, ipsis litteris, as palavras criadas pelo escritor paulista. O filme é dirigido por Aloísio Abranches – 38 anos, que estréia em longas, mas tem vasta experiência em curtas como *Porta Aberta* (1989), com Marieta Severo, entre outros – e produzido por Flávio Tambellini. "O que mais me preocupava era transportar a poesia de Raduan para o meu mundo e fazer com que aquelas palavras fossem ditas de forma natural, como se fossem minhas. A literatura de Raduan é o trunfo do filme: comparo-o a Shakespeare", diz Abranches.

Com a qualidade reconhecida de sua obra, o diretor conseguiu não apenas a difícil autorização do autor para a adaptação, mas também outro feito raro: *Um Copo de Cólera*, orçado em R$ 800 mil e filmado em pouco mais de um mês, em Vargem Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro, participará do Festival de Cinema de Berlim (*ver agenda dos filmes do mês*), que acontece neste mês.

Julia Lemmertz e Alexandre Borges: o par principal de uma história de obsessões, incertezas filosóficas e erotismo

No romance de Raduan Nassar – que também terá *Lavoura Arcaica* adaptado para o cinema por Luiz Fernando Carvalho –, a paixão entre o protagonista amargo e anti-social, que vive isolado numa chácara interiorana, e sua amante enquadrada socialmente que lhe traz, quando o visita, um pouco da realidade mundana é um mergulho poético em obsessões, incertezas filosóficas e erotismo. O par será vivido por Julia Lemmertz e Alexandre Borges, casados na vida real. "Os ensaios foram como no teatro. A contribuição do diretor foi essencial para dissecarmos o texto: foi como orquestrar uma partitura", diz Alexandre Borges. "Queríamos buscar uma estética diferente nas cenas de sexo, um desenho que desse a esses instantes uma poesia, e a pesquisa corporal de Angel Vianna nos ajudou muito nisso." – ANDRÉ LUIZ BARROS

Passado recontado

Livros recuperam a história no cinema e a história do cinema

É provável que a maior parte dos acontecimentos relevantes da história – se não a sua totalidade – tenham sido tema ou pano de fundo de filmes. O surpreendente *Passado Imperfeito: A História no Cinema* (Record, 319 págs. com ilustrações, R$ 50) parte dessa idéia e faz um pequeno inventário de obras que, de alguma maneira, recuperaram fatos, pessoas, impérios, idéias. São 62 filmes, de *Parque dos Dinossauros* a *Todos os Homens do Presidente*, analisados por críticos ou interessados. Há artigos de nomes do porte de um Gore Vidal (que escreve sobre *Contrastes Humanos*, de Preston Sturges) e um bom material iconográfico. A organização é de Mark C. Carnes, e a tradução, de José Guilherme Correa.

De cima para baixo: a capa de *Passado...*, imagem de uma migrante americana (que ilustra *As Vinhas da Ira*, adaptação de John Ford analisada no livro), a capa de *Nossa Aventura...* e o ilusionista Houdini (tema de um filme de George Marshall, 1953, analisado em *Passado...*)

Passado Imperfeito soma-se a *Nossa Aventura na Tela*, de Carlos Roberto de Souza (Cultura Editores Associados, 197 págs.), outro livro sobre o tema. Só que *Nossa Aventura...* é mais específico: propõe-se a recontar a trajetória do cinema brasileiro dos seus primórdios até *Central do Brasil*, o filme-símbolo do seu renascimento.

A última guerra

George Lucas sugere aposentadoria para o meio da próxima década

Em meio à produção da nova trilogia *Guerra nas Estrelas*, George Lucas declarou que esse será seu canto do cisne como diretor: "Ao terminar esta série, eu estarei numa idade mais propícia à aposentadoria que à fantasia". O terceiro filme deverá estrear em maio de 2005. – ANA MARIA BAHIANA

FOTOS DIVULGAÇÃO

Meritocracia Movida a Business

Na agitada primavera do mercado norte-americano, não há maior prêmio para um filme do que ser indicado para concorrer a um prêmio

Um marciano cuja nave, por algum estranho erro de navegação, aterrissasse, hoje, em Los Angeles ou Nova York, acreditaria ter encontrado a mais perfeita meritocracia do universo; ou, mais que isso, a realização de uma maravilhosa utopia de inteligência, criatividade, bom gosto, talento. Página depois de página dos jornais diários, das revistas semanais e das publicações especializadas estariam cobertas com a palavra "melhor" (melhor filme, melhor ator, melhor atriz, melhor diretor) acolitada por uma guirlanda de adjetivos luminosos e, em geral, encimada pelo críptico cabeçalho "para sua consideração".

É o ritual da primavera em Hollywood — a caçada aos prêmios. Ou, melhor ainda, a caçada às indicações para os prêmios: o impacto maior de um prêmio (Oscar, Globo de Ouro, Spirit Awards para os independentes) dura exatamente uma noite. Uma indicação — que já representa uma seleção, uma distinção acima da massa de outros títulos — pode ser capitalizada durante dias, semanas, meses.

Esse é o significado real e profundo dos prêmios que, com regularidade de laranja mecânica, descem sobre o cinema: são a alavanca de marketing mais eficiente e, curiosamente, mais barata para qualquer filme que não inclua monstros digitais, naves espaciais ou uma explosão a cada 15 minutos. Os US$ 60 mil, 80 mil, 100 mil gastos numa série de anúncios numa publicação especializada, se convertidos numa indicação para um prêmio de primeira linha, conferem a um filme pequeno, de orçamento modesto — por aqui, qualquer coisa abaixo de US$ 30 milhões — o fôlego para disputar espaço com mastodontes da casa da centena de milhão.

Num certo sentido, o múltiplo triunfo de *Titanic*, no ano passado, foi um desperdício — o filme de James Cameron não precisaria da chuva de Oscars e Globos para pagar seu orçamento de US$ 200 milhões. Por outro lado, suas láureas podem muito bem ter ajudado a nave digital a entrar pelas rarefeitas águas de mais de US$ 1 bilhão, quantia que acabou apurando no mundo inteiro.

O "mundo inteiro" é a outra face dessa valiosa pataca: há pelo menos cinco anos, na exata medida em que o mercado interno norte-americano atinge níveis de saturação, cresce o consumo dos filmes norte-americanos no exterior. Não é coincidência que praticamente todos os filmes indicados para os prêmios da temporada janeiro—março tenham suas estréias marcadas, pelo mundo afora, exatamente entre janeiro e março — nas praças externas o selo "indicado para melhor..." também pode ser a graça salvadora, o algo mais que pode destacar um título da multidão de competidores.

É claro que há um elemento de honraria — e um elemento mais que ponderável de vaidade — em ser submetido "para sua consideração". É sabido que grande parte desses anúncios, principalmente os mais obscuros e fantásticos, são veiculados pelos estúdios com o intuito expresso de acalmar os nervos e massagear os egos de agentes, empresários e divulgadores de artistas ou diretores com quem se quer ou precise trabalhar no futuro, mesmo que eles não tenham sido exatamente brilhantes no ano que passou. Mas a principal alavanca dessa guerra não é show: é *business*.

Para os produtores de *Titanic* (acima), a chuva de indicações para o Oscar que viraram prêmios talvez fosse desnecessária para cobrir o orçamento de US$ 200 milhões, mas provavelmente foi essencial para que o faturamento superasse a quantia de US$ 1 bilhão

FOTO DIVULGAÇÃO

A DOR DO HOLOCAUSTO SEM DOR

A Vida É Bela, a comédia de Benigni que pode concorrer ao Oscar com *Central do Brasil*, é um delicado inventário sobre a maior das atrocidades

Por Michel Laub

A memória individual é seletiva e manipulável, como já provou a psicanálise, e a coletiva o é em maior escala, por lidar com espaços temporais mais longos. Na memória coletiva ocidental de hoje, o Holocausto e a bomba atômica são a representação absoluta da violência, o teto de uma hipotética escala de atrocidades. É provável que dessa escala não façam parte o rapaz que batia na cabeça da fêmea para fazer sexo ou uma figura como Gêngis Khan, por serem fatos e biografias já amenizados pelo tempo — e, talvez, pouco explorados por veículos de massa típicos deste século, como a televisão e o cinema. Pode-se comparar Átila a Hitler? Podem-se comparar os dramas de gente como Anne Frank e a menina japonesa que fazia origamis enquanto se recuperava das queimaduras sofridas na explosão de Hiroshima? Uma crítica de *A Vida É Bela*, de Roberto Benigni, um possível concorrente de *Central do Brasil* na disputa pelo Oscar de Filme Estrangeiro (se ambos forem indicados), exige que se meça o grau de destreza do diretor no enfrentamento dessas questões. Porque as respostas são negativas, e qualquer pessoa dotada de um mínimo de solidariedade sabe disso. O problema é como dizê-lo.

Uma infinidade de artistas se obrigou a esse exercício em algum momento, com maior ou menor sucesso. Contemporaneamente, a literatura tem conseguido melhores resultados que o cinema: escritores como Philip Roth e Martin Amis chegaram muito perto, se não tocaram, do ponto longínquo e cobiçado que significa uma resposta de formulação satisfatória. Em *Operação Shylock*, um esplêndido romance, Roth disseca de forma lateral uma possível encarnação do Mal absoluto: Ivã, o Terrível, o criminoso de Treblinka, que está sendo julgado pelas suas antigas vítimas, os judeus, em Israel, Estado que ironicamente tem a bomba atômica. Amis faz parecido na coletânea de contos *Einstein's Monster's*, em que torna o fato de que as armas nucleares podem destruir o mundo em segundos pequeno diante das misérias individuais dos personagens. O que se diz nesses livros é: não importa se a tragédia atinge um ou 6 milhões. Tragédia é tragédia, sempre foi, sempre será. É perfeitamente possível contar a miséria de 6 milhões por meio da miséria de um, pois ambas são a mesma coisa. Foi o que Benigni fez.

A Vida É Bela é uma comédia. O indivíduo cuja voz retumba o quase aniquilamento de uma civilização é um livreiro judeu (Benigni) levado com o filho (Giorgio Cantarini) e a mulher (Nicholetta Braschi) para um campo de concentração, onde se passa a maior parte da trama. O filho não sabe o que está se passando: o pai finge que a estada no campo é uma espécie de gincana. Os cenários não reproduzem com fidelidade a época, a ação nazista é caricaturada, e é possível que várias imprecisões históricas sejam cometidas. Só que dificilmente se obterá um registro tão amplo do que é a brutalidade.

Em vez de lascar, como *A Lista de Schindler*, um oficial que dá tiros a esmo em judeus, o filme opta por uma sutileza que vira o seu grande achado. O espectador sabe que a fome, a doença e a morte existem, estão a espreita, a qualquer momento aparecerão, e segue rindo das inacreditáveis *gags* do diretor e ator. O desconforto vai crescendo lentamente, como uma bolha, mas nunca se torna insuportável: não explode, como no filme de Spielberg. Esse desconforto é tão dramático quanto os tiros do oficial. Ali está, renovada até que num tempo distante seja necessário que se a reafirme, a violência do Holocausto. Se Gêngis Khan e o conquistador das cavernas tivessem ganhado tratamento semelhante, é possível que a memória ocidental fosse outra.

Benigni (entre o menino Giorgio Cantarini e Nicholetta Braschi): brutalidade escondida que revela a amplitude da brutalidade

A Vida É Bela, comédia do italiano Roberto Benigni. Roteiro de Benigni e Vicenzo Cerami. Estréia prevista para este mês

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**Bem Amada** (*Beloved*, EUA, 1998), 2h52. Drama.	Jonathan Demme, em seu primeiro filme desde duas incursões pelo Oscar: *O Silêncio dos Inocentes* e *Filadélfia*.	**Oprah Winfrey** (*à esquerda na foto*), musa dos *talk shows* da TV e, segundo a *Entertainment Weekly*, a mulher mais poderosa do show business americano (que também produziu o filme); mais Danny Glover, Kimberly Elise e Thadie Newton.	Depois de fugir do cativeiro no Sul, a ex-escrava Sethe (Winfrey; Hamilton nas cenas em flashback) vive em companhia da filha (Elise) na periferia de Cincinati. Sua rotina muda com a chegada de uma misteriosa moça desmemoriada (Newton). Baseado no livro homônimo de Toni Morrison.	Vale conferir o resultado de uma década de trabalho e paixão por parte de Winfrey, que se confessa "possuída" pelo livro de Morrison, e o bravo esforço de Demme em adaptar uma obra em que memória, tempo e emoção se fundem num tecido eminentemente literário.	Em Winfrey, que tenta dominar a cena, mas tem coadjuvantes – especialmente a maravilhosa Kimberly Elise – mais poderosos. E na trilha musical de Rachel Portman, quase um filme dentro do filme, é extraordinária.	"Empreendendo o mais fascinante e atemorizante projeto de adaptação cinematográfica desde *O Paciente Inglês*, o sr. Demme consegue com extraordinária precisão trazer para a tela o pulso da obra literária da sra. Morrison." (*New York Times*)
	Entre o Dever e a Amizade (*One Tough Cop*, EUA, 1998). *Thriller* policial.	Bruno Barreto, que concorreu ao Oscar com *O Que é Isso, Companheiro?* e dirigiu *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, o maior sucesso de público do cinema brasileiro.	**Stephen Baldwin** (*foto*) e Christopher Penn são os parceiros que põem à prova a premissa da amizade acima de tudo.	De origem pobre e criado entre pessoas envolvidas com o crime organizado, Bo (Stephen Baldwin) tenta mudar de vida ao se tornar policial. No caminho, vai ter de aprender a lidar com agentes do FBI, o parceiro alcoólatra e jogador viciado e o amigo de infância Richie La Cassa, integrante da máfia.	Depois de fazer oito longas no Brasil, Bruno Barreto mudou-se para os Estados Unidos em 1990 e iniciou uma nova fase em sua trajetória. O filme é baseado na autobiografia de Bo Dietl e tem roteiro escrito de Jeremy Iacone, responsável pela indicação de Bruno para os produtores.	Nos primeiros 20 minutos do filme – pura adrenalina: é interessante ver um cineasta brasileiro dirigindo à americana.	"A direção de Bruno Barreto (...), como sempre, se distingue pela correção artesanal e pela competência profissional. (...) A decupagem das cenas, as posições de câmera, os enquadramentos, os movimentos internos e externos, etc. tornam o filme caligraficamente limpo, sem erros nem ousadias." (Luiz Carlos Maciel, **BRAVO!**)
	Mensagem para Você (*You've Got Mail*, EUA), 1h59. Comédia romântica	Nora Ephron, a grande dama da moderna comédia romântica (*Sintonia de Amor*, *Michael*).	A dupla de *Sintonia* – **Tom Hanks e Meg Ryan** (*foto*) – mais a musa dos independentes Parker Posey e Greg Kinnear.	A dona de uma pequena loja de livros infantis (Ryan) luta contra a invasão de uma grande cadeia de livrarias, sem saber que o seu presidente (Hanks) é o misterioso correspondente por quem ela se apaixonou via Internet. Adaptação do filme *The Shop Around The Corner*, de Ernest Lubitch (1939).	Um filme-bombom, tão inconseqüente quanto delicioso – e, para os fãs de *Sintonia de Amor*, um replay de absolutamente todos os elementos principais do filme que projetou a dupla Hanks–Ryan.	Em Nova York – ou melhor, no Upper West Side de Manhattan, muito mais romântico e poético do que na vida real.	"A esperada reunião do pacote Tom Hanks–Meg Ryan–Nora Ephron dá um toque contemporâneo num conceito testado e aprovado pelo tempo – a história de dois correspondentes anônimos que são capazes de afeto apenas à distância." (*Variety*)
	O Beijo Hollywoodiano de Billy (*Billy's Hollywood Screen Kiss*, EUA), 1h32. Comédia romântica.	O estreante Tommy O'Haver, que também assina o roteiro.	Um grupo de estreantes promissores – **Sean P. Hayes**, **Brad Rowe** (*foto*), Meredith Scott Lynn –, o diretor Paul Bartel e a drag queen warholiana Holly Woodlawn.	Billy (Hayes), um fotógrafo gay e tímido de Los Angeles, apaixona-se pelo garçom/músico Gabriel (Rowe), que tem uma namorada e parece indiferente à sua paixão. Para seduzi-lo, Billy inventa um projeto fotográfico que recria, com casais homossexuais, famosas cenas românticas do cinema.	Na natural progressão do cinema gay rumo ao *mainstream*, este é um passo largo e divertido: as fantasias românticas de Billy são as mesmas de qualquer pessoa – homo, hetero ou bi – que cresceu bombardeada por Hollywood.	Num universo emocional que se expressa visualmente, O'Haver faz as melhores escolhas visuais – seus personagens habitam uma espécie de disneylândia gay, doce e doida (que tal três drag queens interpretando sucessos de Petula Clark à guisa de coro grego?).	"Neste filme docemente maluquinho não há grandes produções musicais, mas o espírito é o de uma tradicional comédia musical, no qual o rapaz encontra o rapaz, o rapaz perde o rapaz e... não vale a pena estragar o prazer do público contando seu final agridoce." (*New York Times*)
	Wenders e Fassbinder Mostra no MAM, em São Paulo, até o dia 14 do mês que vem.	Wim Wenders e **Rainer Werner Fassbinder** (*foto*) são dois dos mais importantes diretores da cinematografia alemã.	Dennis Hopper, Bruno Ganz e Lisa Kreuser estão em *O Amigo Americano*; *O Comerciante das Quatro Estações* tem Hans Hirschmüller, Irm Hermann, Hanna Schygulla e Ingrid Caven.	Em *O Amigo Americano*, um ex-restaurador de obras de arte conhece um vendedor de falsificações; Em *O Comerciante das Quatro Estações*, que se passa na época do milagre alemão, os anos 50, um ex-policial sofre um enfarto e entra em depressão.	Discuta-se ou não o valor da obra de Wenders, é inegável a sua importância no cenário do cinema contemporâneo; Fassbinder é, consagradamente, um dos mestres do cinema europeu.	Nos curta-metragens de Wenders – *Alabama*, *Filme Policial*, *Silver City* –, o lado menos conhecido de sua obra; sobre Fassbinder haverá, além dos seus filmes, o documentário *Reiner Werner Fassbinder*, de Florian Hopf e Maximiliane Mainka, com entrevistas do diretor.	"Wenders, diretor que acompanhou o cinema novo alemão – como Alexander Kluge, Fassbinder e Herzog –, desde seu primeiro filme, *Same Player Shoots Again* (1967), buscava uma identidade própria que obrigava seus personagens à errância e à perplexidade." (*Folha de S. Paulo*)
	Até Que a Vida nos Separe Drama.	O publicitário José Zaragoza, que estréia na direção de um longa-metragem.	A dupla **Alexandre Borges** e **Julia Lemmertz**; **Betty Gofman** (*foto*); Marco Ricca; Murilo Benício; Irene Ravache, em participação especial.	A história de cinco amigos que enfrentam os dilemas típicos da vida em uma grande cidade como São Paulo.	Zaragoza usa a experiência acumulada na publicidade para contar uma história até certo ponto densa de maneira ágil e fluente.	Na caracterização da cidade de São Paulo – o às vezes majestoso, às vezes sombrio pano de fundo da trama.	"Escrevi uma história de cinco pessoas que se gostam muito. Eles se encontram sempre. Mas tem uma hora que têm de botar a mão no bolso, pegar a chave, abrir a porta, acender a luz e administrar a solidão. O filme focaliza de que forma os cinco personagens administram a solidão." (Zaragoza, em entrevista à *Folha de S. Paulo*)
NO EXTERIOR	**49º Festival Internacional de Cinema de Berlim** De 10 a 21. Berlim, Alemanha.	Até o fechamento desta edição, a lista oficial dos filmes selecionados não havia sido divulgada. Neste ano, o festival homenageia Otto Preminger (1905-1986).	A atriz norte-americana Shirley MacLaine é a homenageada do ano. Recebe o Urso de Ouro pelo conjunto de sua carreira. Ano passado o mesmo prêmio foi entregue a Catherine Deneuve.	Desde 1950, quando foi criado, o Festival de Berlim vem assistindo a períodos de sucesso (do pós-guerra até a metade dos anos 60) e de crise (nos anos 70, com a intensificação da guerra fria). Retoma sua influência em tempos de reunificação.	Um dos três mais prestigiados festivais do gênero na Europa, ao lado de Cannes e Veneza, o Festival de Berlim é um importante componente no cenário cinematográfico mundial. É um espelho do que se produz de relevante na grande, na média e na pequena indústria do cinema.	No filme brasileiro *A Reunião dos Demônios*, de Cecílio Neto, que concorre numa categoria paralela – o Festival de Filmes para Crianças. *Um Copo de Cólera*, de Aloísio Abranches, também participa do festival (até o fechamento desta edição, a categoria não estava definida).	"Nunca pensei que houvesse algo melhor que dirigir um filme. Existe: estar aqui em Berlim." (Walter Salles, ao receber o Urso de Ouro, por *Central do Brasil*, na edição do ano passado)
	Gods and Monsters EUA, 1h45. Drama.	Terceiro longa do independente americano Bill Condon, que também assina o roteiro.	Os ingleses Ian McKellen e Lynn Redgrave e o americano Brendan Fraser.	Os últimos dias de James Whale (McKellen), o cineasta inglês que fez os primeiros filmes da série *Frankenstein*, morto em circunstâncias misteriosas em 1957. Redgrave é sua governanta, e Fraser, o jardineiro objeto de sua paixão. Baseado na biografia *The Father of Frankenstein*, de Christopher Bram.	Um filme-de-câmera para três excelentes atores desempenhando no melhor de sua forma, *Gods and Monsters* é uma profunda meditação sobre vida, arte, paixão e destino. Imperdível – e um azarão na temporada de prêmios deste ano.	Além dos extraordinários atores, na trilha musical de Carter Burwell (o compositor-assinatura dos irmãos Coen) e na precisa e delicada recriação das cenas e filmagens nos filmes de Whale, que são prazeres à parte.	"O sr. Condon está no melhor de sua forma quando explora a relação (entre os personagens de McKellen e Fraser) à luz dos filmes de Frankenstein – algo que ele faz com ternura e inteligência. Uma interpretação brilhante do sr. McKellen." (*New York Times*)
	Affliction EUA, 1h54. Drama.	Paul Schrader, mais conhecido como o roteirista-dos-roteiristas da geração *seventies* (*Taxi Driver*, *Touro Indomável*, *A Última Tentação de Cristo*).	**Nick Nolte**, **Sissy Spacek** (*foto*), William Dafoe, James Coburn.	Numa cidadezinha da Nova Inglaterra, um policial (Nolte) tem de deslindar a complexa rede emocional criada pela morte da mãe nas mãos do pai alcoólatra (Coburn), a relação com o irmão (Dafoe), um abscesso num dente e um aparente acidente. Baseado no livro homônimo de Russel Banks.	Depois de emprestar o melhor do seu talento – a sua capacidade de não fugir do confronto com os piores aspectos da natureza humana –, Schrader dá a si mesmo, como diretor, o presente de sua atenção integral. É um grande elenco, ainda por cima.	Em Nick Nolte, que, maduro e fracionado, é mais fascinante do que jamais foi em sua juventude.	"Poucas vezes o encontro de um autor e de um cineasta foi tão perfeito. Cada um em seu território, Banks e Schrader são verdadeiros autores, usando sua arte para confrontar seus próprios demônios e, assim, encontrando um veículo para sua dor." (*Los Angeles Times*)
	The General Irlanda, 2h05. Drama/policial.	O inglês (residente na Irlanda) John Boorman (*Excalibur*, *Amargo Pesadelo*, *Esperança e Glória*, *Muito Além de Rangoon*), que também assina o roteiro.	O ilustre ator irlandês **Brendan Gleeson**, **Maria Doyle Kennedy** (*foto*), Jon Voight, um grupo de coadjuvantes irlandeses – Adrian Dunbar, Sean McGinley, Angeline Ball.	A verdadeira e inacreditável vida do ladrão Martin Cahill – conhecido como "o general" –, que roubava dos ricos para dar aos pobres, era amigo de infância de um inspetor da polícia de Dublin (Voight), tinha duas mulheres (Kennedy, Ball) e oito filhos e foi assassinado em 1994 por afrontar o IRA.	Para verificar o que um bom diretor faz quando trabalha com material que conhece de perto (Cahill roubou a casa de Boorman e levou o disco de ouro que ele havia ganho pela trilha de *Deliverance*) e ama apaixonadamente – ainda mais quando liberto das amarras comerciais.	Na luxuosa fotografia em preto-e-branco de Seamus Deasy. E no desempenho de Brendan Gleeson.	"Boorman mostra claramente que não gosta de tudo o que Cahill faz, mas que, como um cineasta atraído por temas de grandes proporções, simplesmente não consegue resistir à sua história." (*Los Angeles Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

A cultura descobre o Brasil

O ministro Francisco Weffort diz que o investimento cultural é uma alternativa de desenvolvimento para o Brasil e que o pessimismo intelectual é "bovarismo de quem tem desamor pelo povo"

Por Wagner Carelli e Reinaldo Azevedo

"A cultura é uma opção de desenvolvimento". A afirmação é do cientista político Francisco Weffort, até anteontem apenas um acadêmico com uma obra respeitável sobre o Brasil e até ontem uma das estrelas do petismo. A sentença é mais do que uma das generalidades que às vezes marcam os sociólogos. Cada milhão de reais investido na cultura gera 160 empregos, mais do que o triplo do que faz a indústria com o mesmo dinheiro. Weffort vê na área uma das saídas para um país em evidente mudança de aporte tecnológico.

Reconfirmado no Ministério da Cultura na segunda gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso, seu amigo pessoal há mais de 40 anos, ele vê de perto os efeitos das leis de incentivo à cultura — a Rouanet (de 1991) e a do Audiovisual (de 1993): foram produzidos sete filmes no país em 1994; no ano passado, nada menos de 33 longas-metragens.

Não há por que o intelectual se arrepender, portanto, do "sim" dito a FHC quando convidado para a pasta. A experiência do poder, diz, lhe tem sido iluminadora. Ele está tendo a chance de pensar sobre o que classifica como "um certo bovarismo" da elite intelectual brasileira, do qual nem ele mesmo se considera inteiramente liberto. Ele se refere a Madame Bovary, personagem do livro homônimo de Flaubert, que perde o bonde e a vida por sentir saudade do que nunca teve. A esse bovarismo supra-ideológico, que rejeita o país que há, o ministro opõe o amor à realidade: "O bovarismo traduz, no fundo, desestima pelo povo". A seguir, a entrevista exclusiva de Weffort concedida a **BRAVO!** na Cinemateca de São Paulo, que está sendo restaurada pelo Ministério da Cultura.

FOTOS EDUARDO SIMÕES

Weffort num dos pavilhões em restauração da Cinemateca, em São Paulo: "Cultura gera empregos"

BRAVO!: Nos quatro anos recentes, houve três filmes brasileiros indicados para o Oscar se a gente considerar que *Central do Brasil* vai ser indicado também. Isso decorre da lei de incentivos?
Claro! Veja a evolução do número de filmes. Aumentou a quantidade, mas também melhorou a qualidade. Cinema é indústria. É difícil imaginar a obra genial e solitária de um cineasta. A obra genial vem de um ambiente que, com freqüência, é muito complexo do ponto de vista cultural, mas que só se cria quando vários outros estão criando.
Weffort: Qualidade vende no Brasil?
Para que se vendam mais jornais, é preciso oferecer *Dom Casmurro* de presente. Isso eu acho interessantíssimo. Você pega um produto de grande qualidade cultural e diz ao leitor: "Eu lhe dou este produto se você comprar o meu jornal". Isso tem acontecido também com a música, com a pintura.
Ministro, a equipe econômica gosta de cultura?
Na primeira reunião ministerial do segundo mandato, o Pedro Malan (*ministro da Fazenda*) me surpreendeu positivamente ao dizer que um país que tem a literatura que nós temos, a arte que nós temos, a cultura que nós temos, tinha tudo para superar a crise.
Há alguma estimativa de quantos empregos diretos e indiretos o incentivo estaria criando?
A estimativa que existe é a seguinte: R$ 1 milhão em atividade cultural criam perto de 160 empregos, diretos ou indiretos. Isso é mais do que o triplo do que cria a indústria. Se você organiza uma orquestra, você tem de ter 130 sujeitos, não tem jeito.
Isso significa que a cultura pode servir para absorver ao menos parte da mão-de-obra ociosa da indústria e ainda apontar um outro caminho no desenvolvimento...
Para o desenvolvimento do país, isso é extremamente importante. As regiões do país deprimidas economicamente passam a ter novas possibilidades por intermédio do trabalho artístico. Programas de turismo cultural associados ao patrimônio estarão, daqui para adiante, sempre associados ao desenvolvimento das possibilidades do artesanato na área. Porque nós temos um patrimônio muito forte, existem áreas economicamente deprimidas em que o patrimônio histórico é muito forte. Se você incentiva o turismo e o artesanato nessas áreas, está abrindo novas possibilidades de trabalho, de emprego.
Cultura é, então, economia?
É um fator econômico importante. Eu acho que um ponto de virada da política cultural para essa próxima gestão será chamar a atenção cada vez mais para a importância econômica da cultura, a significação industrial da cultura. Quer dizer, nós vamos ter sempre uma tensão que será inerente à política entre o aspecto econômico e industrial da atividade cultural e o aspecto, diga-se com redundância, cultural propriamente.

Interrogado se o sentimento pessimista sobre o Brasil tem hoje um sinal de esquerda, diz o ministro: "Acho que, no geral, o pessoal de esquerda não tem esse sentimento. Os esquerdistas são sempre muito afirmativos em relação ao país. Uma coisa é ser um sujeito de esquerda, que tem uma visão radical do Brasil em relação à sociedade brasileira e propõe a transformação dessa sociedade no futuro. Mas tanto ele acredita que está aqui, lutando, sai para brigar na rua, apanha da polícia, vai preso. Houve gente exilada que voltou para morrer aqui. É difícil dizer que um sujeito desses não acredita no país! Ele descrê é do grupo dominante, ele descrê é da elite política, ele descrê é do sistema político. Esse tema do pessimismo é menos importante se for tratado segundo a ideologia. Há gente de direita, de esquerda e super-radical que acredita no Brasil. Fui militante ativo no período em que estive no PT. É preciso levantar cedo, ir para uma reunião pesada, ouvir argumentos, agüentar reuniões prolongadíssimas. Em geral, as pessoas que descrêem são as que menos militam"

Não é um preciosismo lei de incentivo à cultura num país pobre?
Leis de incentivo, no caso da cultura em particular, são recentíssimas no Brasil. A Lei Rouanet é de 1991, e a Lei do Audiovisual é de 1993. Nos Estados Unidos, elas têm cerca de 50 anos. E a nossa tradição não é a da lei que estimule a pessoa física ou uma empresa privada a apoiar um projeto cultural beneficiando-se de certas reduções tributárias. A nossa é uma tradição estatista, é muito mais a tradição francesa, embora nunca tenha alcançado o desenvolvimento que a tradição francesa tem. Nós combinamos as duas coisas. Os incentivos corrigem um vezo dirigista inevitável. Eu acho que na lei de incentivo há um elemento radicalmente democrático.
E o sr. acha que essas leis de incentivo combinam adequadamente mercado e qualidade estética?
Evidentemente, as empresas vão tender a apoiar projetos que garantam um marketing razoável. Isso não significa, necessariamente, interferir na qualidade estética da atividade cultural. Eventualmente, uma empresa vai ter pouco interesse de marketing numa figura que estará fazendo uma pesquisa de linguagem ou um teatro experimental ou num jovem músico que está surgindo. Por isso é que eu acho que as leis de incentivo têm de ser combinadas com o orçamento de Estado.
Dada a situação econômica, é fácil defender renúncia fiscal em nome da cultura?
Não tem sido fácil. Agora, nós temos conseguido aliados importantes. Eu acho que não é fácil porque as leis de incentivo da cultura acabam sendo tratadas no lote das leis de incentivo em geral. Poucas pessoas sabem, por exemplo, que o dinheiro que o Estado, nos níveis municipal, estadual e federal, gasta com cultura é alguma coisa perto de 10% do total do movimento do PIB da cultura. Quer dizer, nós financiamos evidentemente alguns livros, mas outra coisa é o movimento das editoras. Nós ajudamos alguns filmes, mas isso é um aspecto pequeno do conjunto da indústria audiovisual do Brasil, que é muito mais ampla. Nós ajudamos algumas orquestras de música clássica ou popular, mas o movimento da indústria fonográfica é uma coisa muito maior. O estímulo oficial é só uma alavanca. Então, algumas pessoas querem falar contra recursos incentivados para a cultura imaginando que aquilo é, digamos assim, para deleite de pessoas que não tem muita coisa para fazer. Ocorre que, além de o incentivo ter evidentemente uma significação cultural, ele tem uma importância econômica extraordinária, gera empregos, estimula novas atividades econômicas no país.
E num setor que pode ser muito desenvolvido...
Muito desenvolvido. Um Estado é exemplar nesse sentido, a Bahia. Porque a Bahia associou uma política de cultura bastante agressiva a uma linha de promoção turística. O governo da Bahia subsidia inclusive músicos. A música do Estado gera divisas e empregos. A cidade do Rio também tem uma política cultural agressiva, embora o movimento cultural de São Paulo seja maior porque a cidade é muito maior. O mesmo que a Bahia faz em relação ao Brasil, o Brasil deve fazer em relação ao mundo.
E, depois, no conjunto, o que se renuncia de impostos em incentivo para a cultura não é tanto assim...
Uma outra coisa que eu acho que poucas pessoas sabem é que o que o Estado efetivamente põe na cultura, em todos os níveis, federal, estadual e municipal, é uma parcela muito pequena quando confrontada com outras atividades incentivadas no país. Os recursos para a cultura na área do governo federal praticamente se igualam àqueles com que o Estado garante o funcionamento das duas lojas de free shop que nós temos em São Paulo e no Rio.
E a cultura não é exatamente a área mais subsidiada...
A quase totalidade dos incentivos vai para a indústria, e, se vai para a indústria, fica concentrado mesmo em São Paulo, que é o Estado mais industrializado. Ou vai para a Zona Franca de Manaus. Agora, se os recursos da área da cultura são pequenos, paradoxalmente, os resultados são grandes, a ressonância pública é enorme. Então isso tem o lado positivo, em que um pouquinho do dinheiro do Estado ajuda enormemente o desenvolvimento cultural de um país que se desenvolve culturalmente com o seu próprio impulso. O próprio presidente entende o papel da cultura no sentido positivo, assim como entende a sua significação econômica, de criar empregos, de criar atividade.
No Ministério da Cultura, o sr. se defrontou com um Brasil que não conhecia?
Uma das surpresas mais agradáveis que eu tenho como cidadão e como intelectual é ver coisas no país que eu não veria se não estivesse nessa função. O Brasil é melhor do que dizemos alguns intelectuais. Eles saem pouco de casa.

Abaixo, na seqüência, cenas dos filmes *O Quatrilho*, *O Que É Isso, Companheiro?* e *Central do Brasil*, dois indicados para o Oscar, e outra aposta certa. Em 1994, foram produzidos sete filmes no Brasil; em 1998, 33 longas-metragens e 206 curtas. O aumento decorre da lei de incentivo. O ministro lembra que cinema é indústria e que a quantidade também leva à qualidade

FOTOS DIVULGAÇÃO

E a que se deve essa visão pessimista, sorumbática?
Não sei. Realmente, eu creio que não daria para dizer por quê. Na verdade, nós temos intelectuais de primeiríssima qualidade em várias áreas. Organizar a percepção do Brasil é uma coisa muito complicada porque o país é muito grande e muito diferenciado. O Brasil é um país muito mais regionalizado culturalmente do que, por exemplo, os Estados Unidos. Eu acho que existe um certo pessimismo cultural em certos meios intelectuais. E é importante não confundir isso com a crítica política, que é outra coisa. É possível encontrar intelectuais que têm uma visão crítica de problemas da política brasileira ou de problemas da sociedade brasileira, mas isso não significa o pessimismo em relação às possibilidades do país. Quando estou falando de pessimismo em relação ao país, eu quero falar de uma coisa que não é necessariamente política, refiro-me a um certo bovarismo intelectual, a uma certa dificuldade de a pessoa se colocar no país com os problemas que ele tem. É evidente que o Brasil é um país injusto, é evidente que nós temos de promover a igualdade social numa escala que o país nunca alcançou. Existem coisas gritantemente desfavoráveis neste país, mas este é um país que tem também um tremendo dinamismo social e político. Eu assumo o nosso passado. Não adianta nada alguém chegar para mim e dizer: "Ah, que bom seria se os holandeses tivessem vencido em Pernambuco!" Não venceram, chega!
Até porque o colonialismo na África não autoriza essa leitura...
Não é? Um horror! Qual o grande país que a Holanda formou? Da mesma maneira que eu tenho de assumir que o Brasil é um país que tem certos passivos na sua formação histórica — por exemplo, a escravidão, a estrutura da grande propriedade. Vamos assumir o que somos e tentar transformar esse negócio. Eu acho que há certo bovarismo intelectual nesse sentido. E eu quero distinguir bem isso da questão política. Uma coisa é o sujeito ter uma concepção radical sobre a sociedade, mas não significa que ele se desespere do país. Tanto que, no limite, ele está fazen-

do um apelo para que o povo se rebele. Isso é outra coisa, não é pessimismo cultural.

O sr. ensaiaria uma explicação para o tal pessimismo?

A expressão "Este país é uma jostra" é portuguesa. Isso é interessante. Talvez seja uma herança portuguesa. De um país que teve um grande passado, no caso de Portugal. No século 16, Portugal foi uma glória. Todo prospecto de futuro que se podia fazer não iria jamais se igualar. O sebastianismo português é um fenômeno cultural, não é? Então, há um pessimismo cultural muito típico de Portugal que envolve essa expressão, que também nós, brasileiros, às vezes, usamos. Isso não é só da turminha que você possa nomear. É um estado de espírito que às vezes pega qualquer um de nós. A idéia de que o país não funciona está em nós. Só que para mim esse é um problema político, não um estado ontológico.

As leis de incentivo vêm, então, na contramão desse pessimismo? Elas funcionam?

As leis de incentivo funcionam. Elas já foram aprimoradas no começo do governo Fernando Henrique e devem ser aprimoradas mais ainda. Em 1997, ultrapassarmos o teto da renúncia tributária definido pelo governo para a área cultural, que tinha sido de R$ 120 milhões. Nós passamos a R$ 135 milhões. Isso significa o seguinte: esses recursos significam uma alavancagem para os gastos que as empresas estão fazendo. Quando ela entra no projeto, ela gasta. É alguma coisa perto de 40%, 50% do total do recurso estimulado pela lei de incentivos. Em 1997, pode-se falar que a lei de incentivo movimentou na área cultural algo em torno de R$ 250 milhões, R$ 260 milhões, R$ 135 milhões estimulados diretamente, com recursos do Estado, e o outro tanto que a empresa tem de pôr para entrar no projeto. Então eu acho que funciona.

A contribuição do Brasil para o balaio da modernidade pode ser um jeito de ser brasileiro traduzido em cultura?

Apresentar um estilo, não é? Veja, os italianos são capazes de produzir um design industrial de primeiríssima qualidade porque eles têm várias tradições, em várias épocas da cultura. Eu acho que é nesse sentido que a gente tem de trabalhar. A Bahia e o Rio têm um pouco isso. Curiosamente, são duas ex-capitais do Brasil.

Os incentivos culturais estão centrados no eixo Rio—São Paulo. Como fazer para descentralizá-los?

Isso é mais ou menos equilibrado pelo fato de que nós temos também dotação direta do orçamento. Mas ainda não é suficiente. A lei do mercado, nesse caso, tem de ser corrigida. A ótica das empresas é o de beneficiar iniciativas mais próximas do seu mercado. Eu acho que é necessário ter uma diferença percentual nos benefícios que favoreça projetos que uma empresa possa adotar em outras áreas do país.

Se o sr. voltasse à universidade como professor, teria uma visão diferente do Brasil?

Eu acho que seria diferente no sentido de que eu tenho a sensação de que o Brasil é muito mais desigual, mais desequilibrado e também mais complexo e mais rico do que eu imaginava. Existe a idéia muito forte no país dos dois Brasis. Vê-se isso na imprensa a toda hora, fala-se dos votos dos grotões do país. Mas tudo isso é muito mais complicado. Há grotões no Sudeste e focos de modernidade no Nordeste muito maiores do que eu imaginava. O Nordeste hoje cresce mais do que o resto do Brasil. Como o discurso da pesquisa sociológica é muito influenciado pelos discursos ideológicos, nós acabamos adotando modelos de entendimento do Brasil que são mais simplificadores do que deveriam ser.

O sr. pensa em converter algum dia isso em um pensamento mais organizado, acadêmico?

Sabe do que eu gostaria? De estimular a produção de ensaios sobre o Brasil. Uso a palavra *ensaios* de caso pensado. Nos 500 anos do país, queria suscitar um debate intelectual que fosse capaz de captar essa complexidade da qual eu estou falando. O ensaio é sempre o ponto de vista de alguém que não tem o compromisso com a quantificação estrita nem necessariamente com regras científicas rigorosas. Gostaria é que nós pudéssemos estimular no Brasil um novo ensaísmo de grande qualidade como, sei lá, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, ou *Casa Grande & Senzala*, do Gilberto Freyre. Eu acho que nós estamos necessitando no Brasil de uma nova reflexão sobre a sociedade brasileira. Se eu não escrever o meu, gostaria que outros fizessem. Eu tenho um programa, não custa caro, dá para fazer, tem gente competente, é perfeitamente possível fazer 10, 15 ensaios visando a um debate sobre a sociedade brasileira na virada do milênio. A minha impressão é de que os paradigmas do pensamento brasileiro, até mesmo os meus, ainda estão muito vinculados a uma tradição criada nos anos 30, nos anos 40, eventualmente nos anos 50. O pensamento sobre a sociedade brasileira ainda é fortemente herdeiro desses grandes paradigmas criados por Caio Prado, Oliveira Vianna, Alberto Torres. É o momento de encontrar as novas imagens do Brasil, os novos retratos do Brasil.

O sr. revisaria hoje o seu estudo sobre o populismo?

Ah, eu revisaria.

Com olhos mais abrangentes e generosos, talvez?

Com um olho menos classista, não é? Porque a ótica classista, na minha imagem do populismo, é um olho paulista. Não é só um olho paulista, é um olho paulistano. A gente tem paradigmas teóricos criados na França, na Alemanha, mas não é esse o ponto. O ponto é que a experiência populista brasileira, a mais importante experiência populista brasileira, é São Paulo. Getúlio foi eleito em 1950 na cidade de São Paulo. Sempre foi uma surpresa para as elites ilustradas de São Paulo que isso tivesse acontecido depois da ditadura de 1937 a 1945. O Estado Novo era visto como uma ditadura contra São Paulo. Mas então há um condicionamento regional neste pensamento que eu revisaria. O conjunto do Brasil é muito mais complexo. Eu não abandonaria os valores que orientam aquela análise, a perspectiva democrática que está implícita nela.

Mas há um reducionismo...

Há um certo classismo sociológico, segundo o qual a racionalidade da conduta política estaria determinada pela condição de classes mais do que pela situação social de massa. Esse contraponto é necessário para aquele tipo de argumento. Isso eu acho que tem de ser revisto. Não é que as classes desapareçam, de modo algum, mas é que a relação da racionalidade da conduta política com a situação de classes é muito mais difícil de determinar do que eu imaginava.

E por que tanta resistência de setores intelectuais em perceber esse Brasil virtuoso?

Sabe o que leva àquele bovarismo? É uma desestima pelo povo, que resulta na perda de auto-estima do intelectual. Se eu imagino de partida que ninguém vai me entender, para que eu vou passar noites e noites elaborando?

Em que momento um intelectual com a sua história diz sim e resolve participar do poder?

Durante anos no PT, antes de sair, eu dizia que o PT devia não apenas ser o partido do não, mas ser também o partido do sim. Isso significa ter propostas alternativas e viáveis e lutar por elas. Como decisão pessoal, o sim foi dito no momento em que chegou à Presidência da República um sujeito que eu conheço há 40 anos. E eu não tenho dúvida de que, nesta área, o sim que eu digo é mais ou menos o mesmo do Fernando Henrique. Eu o conheci em 1954, fui seu aluno. São 44 anos! Eu trabalhei com ele no Chile durante quatro anos, uma sala ao lado da outra. Eu acompanho a sua vida intelectual. Eu sei quem é. Então, naquele momento: "Bom, eu tenho uma chance, eu, pessoalmente, Francisco Weffort, tenho uma chance de, em certas áreas da atividade do Estado, tentar fazer algumas coisas. Eu sei que faltam 3.000 bibliotecas públicas no Brasil, eu vou tentar fazer o mais que puder! Eu vou continuar criticando o fato de que tradicionalmente as bibliotecas públicas tenham sido relegadas a tal ponto que 3.000 municípios hoje não têm nenhuma. Mas eu não vou só fazer essa crítica. Eu vou batalhar para conseguir dinheiro para ter biblioteca pública. Poucos sabem, mas nós fazemos uma biblioteca pública por dia. É muito em relação ao que se fazia. Mas, se continuarmos nesse passo, vamos levar dez anos para completar. E, quando tivermos completado, estarão faltando, entende? Eu acho que eu tive uma chance num determinado momento que coincidia com o tipo de preocupação que eu já tinha, segundo a qual um intelectual de esquerda tem de propor alternativas práticas. Eu posso acertar coisas com o presidente só por telefone porque todos os pressupostos estão resolvidos por muitos debates, por muitas discussões.

O sr. poderia não fazer nenhuma biblioteca pública e sair confortavelmente dizendo que a responsabilidade, afinal, é do Estado...

Pois é. Se eu não tivesse tido a oportunidade, talvez não tivesse jamais considerado a possibilidade. Mas chega o presidente e diz: "A bola está aqui, vamos ver se você chuta a gol. Você tenta chutar a gol. Eu tento chutar no rumo do gol pelo menos".

Weffort, abaixo, diz que pretende estimular um novo ensaísmo sobre o Brasil e que é chegada a hora de romper os paradigmas que o pensamento político herdou das décadas de 30, 40 e 50. Autor do clássico *O Populismo na Política Brasileira*, sua tese de doutorado (1968), Weffort diz que manteria a orientação profundamente democrática do livro, mas reveria uma certa acidez crítica do trabalho tipicamente "paulista e paulistana", muito marcada pelo corte de classe e pouco centrada na "situação social da massa". Weffort sabe quanto tem custado a FHC negar o que nunca disse ("Esqueçam o que eu escrevi") e, por isso, não tem nenhum receio em deixar claro que a experiência do poder tem sido iluminadora para entender o Brasil real

Acima, foto de Pedro Ribeiro, de 1988, extraída do livro *Maracatu de Baque Solto*, que registra uma personagem do maracatu, na cidade de Carpina, na Paraíba. O ministro da Cultura diz que um dos problemas das leis de incentivo à cultura é sua excessiva centralização no eixo Rio–São Paulo. Segundo Weffort, o Estado-exemplo na integração entre a cultura, o turismo e a geração de empregos é a Bahia: "O Brasil é melhor do que dizemos alguns intelectuais"

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel

...É TRISTE QUE O PAÍS DE MACHADO DE ASSIS E GUIMARÃES ROSA NÃO TENHA O HÁBITO DE LER! O PAÍS DE VILLA LOBOS E CARTOLA CANTE E DANCE AO SOM DO TCHAN! A MÍDIA COLONIZADA SUPERVALORIZA TUDO QUE VEM DE FORA E DELIRA IDOLATRANDO UM "NOVO" DE SEGUNDA MÃO, ENQUANTO CHAMA O CHICO BUARQUE DE VELHO. O BOM CHICO, QUE COMO MATSUO BASHÔ (O POETA DO SÉCULO XVII QUE AINDA HOJE É MODERNO) NÃO IMITA OS ANTIGOS, BUSCA O QUE ELES BUSCAVAM. PORTANTO, MEUS CAROS, PRECISAMOS NOS UNIR CONTRA ESSA MEDIOCRIDADE EPIDÊMICA! E É NESTA CRUZADA EM NOME DA QUALIDADE E DA PROFUNDIDADE DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA NACIONAL QUE EU CONTO COM TODOS!

BENHÊ, 'CÊ VAI PERDER A NOVELA!